



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Le cinéma de Mahamat-Saleh Haroun

La culpabilité morale dans les films *Daratt* et *Un homme qui crie*  
de Mahamat-Saleh Haroun

Verfasserin

Debora Geißler

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, November 2012

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 236 346

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Romanistik Französisch

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann



# Table des matières

Introduction .....	1
<b>1. Le cinéma en Afrique et au Tchad.....</b>	<b>4</b>
<b>1.1. Les cinémas africains .....</b>	<b>4</b>
1.1.1. « Africain » - une description géographique ? .....	4
1.1.2. La production et la distribution des films en Afrique francophone.....	6
1.1.3. Aperçu de quelques films africains francophones.....	9
1.1.4. Classement de(s) films africains.....	11
<b>1.2. Le Tchad et le cinéma de Mahamat-Saleh Haroun .....</b>	<b>14</b>
1.2.1. Le Tchad.....	14
1.2.2. Le cinéma au Tchad.....	16
1.2.3. La situation de tournage .....	18
1.2.4. Mahamat-Saleh Haroun.....	19
<b>2. L'analyse .....</b>	<b>22</b>
<b>2.1. Le cadrage .....</b>	<b>22</b>
<b>2.2. Analyse globale de <i>Daratt. Saison sèche</i> .....</b>	<b>24</b>
2.2.1. Autour du film .....	24
2.2.2. Contenu et représentation .....	26
2.2.3. Personnages et acteurs .....	32
2.2.4. Narration et dramaturgie.....	38
2.2.5. Esthétique et présentation.....	41
<b>2.3. Analyse globale d'<i>Un homme qui crie</i> .....</b>	<b>44</b>
2.3.1. Autour du film .....	44
2.3.2. Contenu et représentation .....	46
2.3.3. Personnages et acteurs .....	52
2.3.4. Narration et dramaturgie.....	61
2.3.5. Esthétique et présentation.....	63
2.3.6. Intertextualité.....	65
<b>2.4. Analyse détaillée .....</b>	<b>66</b>
2.4.1. La culpabilité morale.....	66
2.4.2. La personne coupable dans <i>Daratt</i> .....	67
2.4.3. La personne coupable dans <i>Un homme qui crie</i> .....	71

2.4.4.	Le développement du conflit.....	77
2.4.5.	Le dénouement du conflit.....	79
2.4.6.	Résultats de la recherche et interprétation.....	82
<b>3.</b>	<b>Conclusion.....</b>	<b>84</b>
<b>4.</b>	<b>Bibliographie.....</b>	<b>87</b>

*A ma famille et mes amis...*  
*au Tchad et en Autriche.*



## Introduction

*La guerre civile est une affaire de famille.*<sup>1</sup>

Le cinéma de Mahamat-Saleh Haroun est un cinéma spécial que j'ai pu découvrir au Tchad en 2007. J'y ai vu le film *Daratt*, dans une salle de cinéma en plein air dans le Centre Culturel Français de N'Djamena et le film m'a marqué. Est-il possible de choisir la réconciliation au lieu de la vengeance et de sortir du cercle vicieux de la vengeance ? C'est la question que le film pose et qui a éveillé mon intérêt à ce sujet.

Ainsi j'ai décidé de combiner dans ce travail deux films d'Haroun qui traitent le thème de la culpabilité et aussi du pardon dans le contexte de la guerre civile au Tchad : *Daratt* et *Un homme qui crie*. Mais ce ne sont pas les seules problématiques évoquées dans les films. On trouve par exemple la relation père-fils dans les deux œuvres et comme le dit la citation d'Haroun (voir en haut), les relations familiales sont d'une grande importance dans la guerre civile. C'est ce qu'on va découvrir dans les films analysés ici.

Pourquoi ne pas intituler ce travail « Le cinéma africain » ? C'est une question simple à laquelle il est facile de répondre. Il n'y a pas de cinéma africain, mais des cinémas africains et dans le premier chapitre, nous découvrirons la diversité cinématographique du continent africain et notamment des pays francophones en Afrique.

Pourquoi ne pas parler du « cinéma tchadien » ? La conception des nations et des Etats est complexe. Si on prend en compte le terme d'Anderson de la communauté imaginée, ni les nations ni les Etats n'existent d'eux-mêmes, mais seulement dans l'imagination des gens. Cette notion de nation est d'autant plus difficile qu'il s'agit dans le cas du Tchad de frontières coloniales qui ne sont pas liées à l'histoire précoloniale du pays.

C'est pour cela que j'ai choisi le titre « Le cinéma de Mahamat-Saleh Haroun ». Ce metteur en scène a un style particulier et fascinant qui vaut la peine d'être exploré.

Le travail est divisé en deux parties : premièrement, le contexte du cinéma en Afrique et au Tchad et deuxièmement, l'analyse des films.

Dans la première partie, je vais examiner les cinémas africains et tchadiens. Cela veut dire que je vais m'interroger sur le cinéma en Afrique, surtout francophone, sur la production des films, sur des films importants et un classement des films. Deuxièmement, je vais regarder le contexte au Tchad. Quelle est l'histoire récente de ce pays et qu'est-ce que cela signifie de faire du cinéma au Tchad ? De ce fait, je vais étudier la production des films au Tchad et la

---

<sup>1</sup> Citation d'Haroun dans Malausa 2010b : 43

situation de tournage ainsi que les possibilités de projection au Tchad, notamment dans la capitale. Il s'agit aussi de présenter brièvement le réalisateur des films au centre de ce mémoire.

La deuxième partie est l'analyse et elle est divisée en trois grands chapitres. Premièrement, l'analyse globale de *Daratt*, deuxièmement, l'analyse globale d'*Un homme qui crie* et troisièmement, l'analyse détaillée des deux films.

Pour les deux analyses globales, je m'appuie sur la méthode de Mikos exposée dans son œuvre *Film- und Fernsehanalyse*. D'après lui, les films sont des éléments de la représentation de l'ordre social (cf. Mikos 2008 : 107). Je vais aborder les films selon l'étude de Mikos qui divise l'analyse des textes cinématographiques en contenu et représentation, narration et dramaturgie, personnages et acteurs, esthétique et présentation, et contextes. Ainsi le chapitre « contenu et représentation » dans mon analyse contient, à part l'histoire du film, aussi des thèmes comme l'espace et le temps. Le chapitre « personnages et acteurs » présente les personnages principaux et examine les interactions entre les acteurs dans l'histoire. Dans le chapitre qui suit, « narration et dramaturgie », j'explorerai les thèmes présentés et mise en scène dans les films comme le comique, la menace et le suspense. Le chapitre « esthétique et présentation » donne un aperçu du monde esthétique en abordant des sujets comme la lumière et les couleurs, ou la musique et le ton dans les films.

L'analyse détaillée vise à répondre à la question de savoir comment la culpabilité morale est représentée dans les films. On voit ainsi que les questions de recherches primordiales sont les suivantes : « En quoi le cinéma de Mahamat-Saleh Haroun est-il exceptionnel ? » C'est ce à quoi je réponds avec les analyses globales de *Daratt* et *Un homme qui crie*, donc avec des exemples du cinéma d'Haroun. La deuxième question de recherche est « Comment la culpabilité morale est-elle représentée dans les films ? ». Elle se réfère au sous-titre « La culpabilité morale dans les films *Daratt* et *Un homme qui crie* de Mahamat-Saleh Haroun ».

Dans la partie de l'analyse détaillée, l'accent est mis sur la question de savoir comment les personnages vivent leur culpabilité. Après une brève introduction des termes de la culpabilité morale, je vais me concentrer sur les deux personnages qui se font remarquer par leur culpabilité, Adam et Nassara. Les films montrent nettement les stratégies auxquelles ont recours les acteurs pour traiter leur culpabilité ou leur sentiment de culpabilité. Après avoir examiné ces stratégies, je vais aussi jeter un œil sur le développement ainsi que le dénouement des conflits. Il est difficile de dire si la réconciliation est possible dans les films ou dans la réalité. Et le réalisateur a certainement pour objectif d'amener à réfléchir et non à donner une réponse. C'est pour cela que cette analyse se concentre sur la manière par laquelle



la culpabilité est représentée. Dans l'analyse détaillée, il s'agit d'explorer l'histoire et l'esthétique des scènes choisies.

Les termes nécessaires pour l'analyse ne sont pas nombreux. Les différents plans du cadrage sont expliqués au début de la deuxième partie, c'est-à-dire avant les analyses globales. Si j'utilise les termes « histoire » et « récit », je me réfère à Genette (cf. Genette 2007 : 15) qui identifie « l'histoire » avec le signifié ou le contenu narratif et « le récit » avec le signifiant ou le texte narratif. Je fais de plus la distinction entre « interprète » ou « comédien » qui désignent tous deux la personne réelle et « personnage » et « acteur » qui désignent la personne fictive et son rôle dans l'histoire et l'action. Quand je cite Haroun, il parle souvent des « acteurs » et fait quant à lui référence aux interprètes ou comédiens.

## 1. Le cinéma en Afrique et au Tchad

### 1.1. Les cinémas africains

On peut se demander ce qu'est le cinéma africain, ou plutôt les cinémas africains. Cette question a certainement une dimension géographique, historique, esthétique, voire politique. Dans ce chapitre, il est question d'explorer les différentes dimensions des cinémas africains. Shaka écrit dans son livre *Modernity and the African cinema* :

For a film to qualify as an African film, its primary audience must be African, and this must be inscribed in the very conception and textual positioning of the broad range of African subjects, identities and social experiences, and its director must be an African (Shaka 2004 : 28).

On voit donc ici une première définition du cinéma ou du film africain. L'audience, le premier groupe-cible, ainsi que le réalisateur doivent être africains et les sujets traités doivent être conformes aux identités et expériences africaines.

Si j'utilise le terme « les cinémas africains », c'est pour désigner la diversité des films africains. Parfois, surtout si les auteurs parlent d'un cinéma africain au singulier, je vais pourtant employer le terme « le cinéma africain ».

#### 1.1.1. « Africain » - une description géographique ?

Après cette définition qui apparaît tout à fait logique, on peut encore se demander : C'est quoi « africain » ? Dans le chapitre « 'African' Cinema. Theoretical perspectives on some unresolved questions » du livre *African experiences of cinema*, l'auteur cite les définitions de l'Afrique d'Ali Mazrui. Celui-ci fait la distinction entre une définition raciale qui exclut les « Non-Blacks », une définition continentale et une définition de pouvoir qui exclut les parties de l'Afrique qui ne sont pas sous contrôle africain, c'est-à-dire l'Afrique de sud de l'apartheid ou même le nord qui fait partie du monde arabe (cf. Tomaselli 1996 : 167).

La définition de pouvoir est à considérer avec précaution, puisque les frontières de l'influence arabe sont très vagues et peuvent se retrouver même à l'intérieur d'un pays. Il en va de même pour la définition raciale. L'Afrique du sud fait-elle partie de l'Afrique noire ou pas ? Cependant, la définition continentale semble souvent ne pas être appropriée non plus. Si on prend cette définition et qu'on la restreint encore, on peut quand même travailler avec elle.

C'est ce que Rosenstein fait dans son livre *Die schwarze Leinwand. Afrikanisches Kino der Gegenwart*. Il parle de l'Afrique subsaharienne qui est appelée « l'Afrique noire » en registre familier. L'auteur entend par l'Afrique subsaharienne plus de 40 pays, le continent de l'Afrique sans l'Afrique du nord et du sud (cf. Rosenstein 2003 : 15).

Souvent les metteurs en scène africains ne vivent même pas en Afrique par nécessité politique ou financière. C'est donc aussi une question d'identification de l'audience, du producteur, du réalisateur avec ce continent. En s'inspirant des communautés imaginées de Benedict Anderson, Shaka parle aussi d'une identité construite de l'Afrique. Pour lui, le cinéma africain est basé sur l'identité africaine imaginée. Ce cinéma peut après être examiné en détails en prenant en compte les cinémas nationaux de l'Afrique (cf. Shaka 2004 : 28).

Ukadike va dans le même sens en citant Stuart Hall et son concept de l'identité culturelle. Hall applique ce concept au cinéma en disant que l'identité culturelle est construite au cinéma - par la mémoire, la fantaisie, la narration et le mythe (cf. Ukadike 1995 : 53 et suiv.).

On peut donc d'une part parler d'une identité africaine imaginée, mais d'autre part, il faut aussi prendre en considération le genre et la diversité culturelle, ethnique, idéologique des Africains (cf. Tomaselli 1996 : 169).

Dovey reprend aussi la discussion sur le terme du cinéma africain. Des cinéastes qui ont refusé ce terme ont souligné qu'il n'y a pas une seule sorte de cinéma dérivant de l'Afrique. C'est pour cela que les recherches récentes se concentrent sur les régions africaines ou des termes plus restreints. En même temps, on trouve quand même des liens économiques, politiques et culturels qui concernent toute l'Afrique, comme l'Union africaine, le Nouveau partenariat pour le développement de l'Afrique, le Zanzibar International Film Festival (ZIFF) et le Festival panafricain du cinéma de Ouagadougou (FESPACO). Le festival de Ouagadougou montre le lien même des Africains du nord avec le reste du continent. Même si le nord de l'Afrique est souvent séparé dans les perspectives sur l'Afrique, il y a quand même beaucoup de cinéastes du nord qui s'identifient à l'Afrique. C'est pourquoi Dovey met en avant la définition continentale d'Ali Mazrui pour la perception des Africains d'aujourd'hui (cf. Dovey 2009 : 2 et suiv.).

Somme toute, on peut aujourd'hui travailler à partir d'une définition continentale de l'Afrique, mais il ne faut pas oublier de préciser cette définition. Si on examine le cinéma d'un certain pays, d'une certaine région, d'un certain réalisateur, on peut plus facilement éviter des généralisations sur « les Africains ». Et en fin de compte, la perception des réalisateurs, des cinéastes et comédiens peut aussi beaucoup aider la réception des films africains.

Ainsi on peut lire dans une interview avec Mahamat-Saleh Haroun :

- Que pensez-vous de l'expression, certainement un peu galvaudée, de « cinéma africain » ?

Je fais mienne l'idée d'être un cinéaste africain car ça recouvre une réalité culturelle, politique, sociale et économique que je partage avec plein d'autres réalisateurs, mais il n'existe pas vraiment « un » cinéma africain car il n'y a pas d'horizon, de forme donnée, d'industrie, de groupe ou de communauté qui essaient d'aller dans le même sens. Il n'y a que des auteurs qui sortent du lot. **Je préfère me définir comme un cinéaste tchadien** (Haroun cité par Malausa 2010b : 46, mise en évidence de D.G.).

Comme cette analyse de film se concentre sur un réalisateur tchadien et que le Tchad fait partie de l'Afrique francophone subsaharienne, c'est sur cette partie de l'Afrique surtout que je vais me concentrer dans les chapitres suivants.

### 1.1.2. La production et la distribution des films en Afrique francophone

Je vais présenter ici les conditions de production et de distribution des films à partir de l'ère colonialiste ainsi que l'évolution de la production en Afrique francophone.

Shaka démontre que les Français, au contraire des Belges et des Britanniques, n'ont pas fait grand-chose dans la période de colonisation en ce qui concerne la production des films en Afrique. Ils ont seulement lancé un décret (en 1934), à l'introduction du film son, afin de contrôler le contenu des films produits en Afrique et d'éviter une participation trop grande des Africains à la production.

En raison de ce décret, le premier diplômé africain de l'Institut des Hautes Etudes Cinématographique à Paris, Paulin S. Vieyra, reçut l'obligation de faire des films sur l'Afrique et les Africains en France. Ainsi le premier court-métrage dirigé par un Africain est né en 1955 à Paris : *Afrique sur Seine*.

L'attitude du gouvernement français face à la production de films a changé dans la période post-colonialiste, après la prise d'indépendance de beaucoup de pays francophones auxquels les responsables français ont fait don de quelques équipements. Cependant, la dépendance était encore visible : pour les magazines d'actualités on tournait en Afrique, la postproduction avait lieu en France et puis le matériel était renvoyé en Afrique. Donc le choix des matériaux et les commentaires ont été faits et ajoutés par les Français. De plus, cette mise en valeur des magazines, des films documentaires ou éducatifs par le Consortium Audio-visuel International (CAI) a coupé court à la créativité des quelques réalisateurs africains.

En 1963, le Bureau de Cinéma a été fondé par le Ministère de la Coopération. Par la suite, la production de films artistiques et pas seulement informatifs a été soutenue. Il y avait des techniciens, de l'équipement, des fonds et des facilités pour la postproduction des films mis à la disposition des réalisateurs africains. Ainsi on a produit 185 films, court et longs-métrages, en Afrique francophone dans les années 1963 à 1975, dont 125 subventionnés et soutenus par le Ministère de la Coopération.

En 1979, le gouvernement français sous Giscard d'Estaing a arrêté le support du Bureau de Cinéma à cause des relations entre la France et les gouvernements des pays anciennement colonisés par la France. Les chefs des gouvernements africains se plaignaient de plus en plus des films portant sur leurs régimes.

Sous le gouvernement de François Mitterrand, le Bureau de Cinéma a pourtant repris et élargi ses activités de sorte que les films africains n'étaient pas seulement soutenus et montrés lors de festivals, mais également dans les cinémas français et à la télévision française.

Malgré les appréciations des efforts de la France, il y avait aussi des voix critiques qui n'étaient pas d'accord avec l'aide destinée exclusivement aux anciennes colonies ou qui voyaient dans la dépendance des anciennes colonies de la France une sorte de néo-colonialisme. Parfois, des mauvais films ont connu un plus grand appui que des films d'importants réalisateurs d'Afrique. Ainsi la coopération était soumise aussi à la volonté du Bureau de cinéma. De plus, elle dépendait toujours des principes du parti politique en fonction en France.

La Guinée, le Mali et le Burkina Faso toutefois, qui avaient établi leur propre équipement de production de films pour être indépendants de la France et établir un cinéma national, manquaient souvent de ressources financières pour la production de films. Comme les gouvernements ne considéraient pas le cinéma comme prioritaire, il n'y avait souvent pas de moyens pour faire des films.

Même des pays comme le Niger et la Côte d'Ivoire, qui dans les années 80 ont remis le financement des films aux stations de télé nationales, avaient besoin de l'aide financière et technique de la France pour la postproduction.

Dans les années 70, dans beaucoup de pays francophones comme le Burkina Faso, le Mali, le Bénin ou Madagascar, des organisations nationales ont pris la place des organisations COMACICO (Compagnie Africaine Cinématographique et Commerciale) et SECMA (Société d'Exploitation Cinématographique Africaine) qui avaient été chargées de la distribution et de la présentation des films en Afrique francophone. On voit que non seulement la production, mais aussi la distribution des films était liée à la France.

Les liens entre la France et les pays francophones de l'Afrique étaient et sont toujours complexes, marqués par des intérêts politiques, économiques, impliqués aussi dans les événements et relations globales (la production des films en Europe et Hollywood par exemple).

(cf. Shaka 2004 : 301-328)

Andrade-Watkins souligne aussi que l'indépendance en 1960 n'a pas apporté une indépendance économique, technique et culturelle de la France et qu'on voit dans le domaine du cinéma comment cette politique d'assimilation a continué (cf. Andrade-Watkins 1996 : 126).

En ce qui concerne les relations internationales, on voit aujourd'hui en Afrique l'hégémonie de différents pays. Quant à la distribution des films, il y existait à la place de COMACICO et SECMA jusqu'à 1984 le Consortium Interafricain de Distribution Cinématographique (CIDC), siège social à Ouagadougou. Après la disparition de ce consortium, d'après Dovey, les propriétaires des cinémas de la France, de la Suisse et du Liban ont contrôlé le marché en Afrique francophone de l'ouest avec des films kung-fu, Hollywood et Bollywood et le font jusqu'à aujourd'hui (cf. Dovey 2009 : 183).

Quand on parle de la distribution des films en Afrique, il ne faut pas oublier l'industrie de Nollywood, la première de l'Afrique subsaharienne et parmi les trois premières du monde (avec Hollywood des Etats-Unis et Bollywood de l'Inde). Ces films, produits au Nigeria à de petits budgets, utilisent un décor nigérien et les langues du Nigéria Yoruba, Hausa, anglais, Bini et Igbo. Grâce au sous-titrage, les films sont connus non seulement dans les pays anglophones de l'Afrique, mais aussi sur tout le continent, et même dans le monde entier par le biais de la diaspora africaine (cf. Djossou 2011 ; Dovey 2009 : 202 ; Institut de Statistique de l'UNESCO 2012).

Quant à la production de films dans l'Afrique francophone d'aujourd'hui, Rosenstein affirme qu'à côté de la France, ce sont surtout le Canada, la Belgique, la Suisse et l'Allemagne qui apportent une aide financière à la production des films africains (cf. Rosenstein 2003 : 45).

Le réalisateur tchadien Mahamat-Saleh Haroun parle de la production et du financement de ses films dans une interview avec France 24. Il met le manque de financement par les gouvernements africains sur le compte de la critique que peuvent présenter les films.

Quand on est un réalisateur africain comme moi, on essaie de trouver des compagnons de route comme ça, en France, en Belgique ou dans d'autres pays, pour *Daratt* par exemple c'était l'Autriche, des Anglais qui aimaient bien mon travail [...].

Malheureusement dans nos pays, en Afrique, il n'y a pas de financement. Mais je pense que c'est voulu. Les pouvoirs politiques ne financent pas nos films, parce qu'ils ont conscience que l'acte de filmer contient en son essence la critique, parce que montrer c'est déjà critiquer. [...] Donc le cinéma est subversif, on l'a compris et je pense qu'on est train de le tuer de manière très très belle, parce que ça fait des années qu'aucun pays ne finance vraiment son cinéma. Mais là aussi le Tchad se réveille et on a promis de me financer entièrement. [...] J'espère que le prochain film sera financé par le Tchad (Haroun cité par France 24 2010 : 05:58-07:19).

### 1.1.3. Aperçu de quelques films africains francophones<sup>2</sup>

Dans ce chapitre, il s'agit de jeter un coup d'œil sur quelques films africains, notamment de l'Afrique francophone. Cette recherche se sert d'exemples et n'a pas les exigences d'être exhaustive, ce qui d'ailleurs serait impossible.

Après le projet des étudiants autour de Paulin S. Vieyra *Afrique sur Seine* (1955), un film tourné à Paris, il n'y a plus eu de films tournés par un Africain jusqu'en 1962. C'est cette année-là que Mustapha Allasane du Niger a tourné le film *Aouré* sur un mariage africain. Cependant, le film qui est considéré comme l'origine du film africain est *Borom Sarret* (1963) du Sénégalais Ousmane Sembene. Il s'agit dans les trois cas mentionnés de courts-métrages. Le film *Borom Sarret* reprend le thème de l'exploitation culturelle, économique et sociale. Ce fut le premier film africain à être vu par des clients payant leur place (cf. Ukadike 1995 : 49 ; 52).

Les premiers films africains se sont naturellement focalisés sur l'Afrique. En parlant de l'Afrique de l'ouest, Dovey attire l'attention sur le fait que les cinéastes africains avaient le désir de produire leurs propres films ethnographiques en s'opposant aux films ethnographiques qui avaient été faits par des Européens auparavant (cf. Dovey 2009 : 192 et suiv.).

Il y a avait des films ethnographiques d'Européens, mais aussi des films européens utilisant seulement des décors africains pour des histoires européennes, comme le dit Sembene :

Before we started making films, Europeans had shot films about the African continent. Most of the Africans we saw in those films were unable to set one foot in front of another by themselves. African landscapes were used as settings. Those films were based on European stories (Sembene cité par Pfaff 2004 : 1).

---

<sup>2</sup> Pour des informations supplémentaires sur les films (nom du réalisateur, date de sortie) j'ai utilisé l'IMDb (Internet Movie Database 2012b).

Le réalisateur Gaston Kaboré du Burkina Faso affirme :

The ability to picture oneself is a vital need. [...] A society daily subjected to foreign images eventually loses its identity and its capacity to forge its own destiny (Kaboré cite par Pfaff 2004 : 2).

Il souligne donc l'importance pour les Africains de faire leurs propres films.

L'anti-impérialisme est visible dans les films du Mauritanien Med Hondo et du Sénégalais Ousmane Sembene (*Soleil O* en 1969, *West Indies* en 1979, *Sarraounia* en 1986 de Med Hondo et *Emitai* en 1971, *Ceddo* en 1976, *Gwelwaar* en 1991 d'Ousmane Sembene) (cf. Shaka 2004 : 37).

Le Malien Souleymane Cissé fut le premier Africain à remporter un prix au Festival du film de Cannes avec son film *Yeelen* (1987). Lui aussi voulait s'opposer aux films ethnographiques européens faits sur l'Afrique et montrer son continent d'un œil interne.

Plus tard, les cinéastes se sont détournés du désir de répondre à des perceptions étrangères (cf. Dovey 2009 : 193).

Pfaff explique que les films produits par des Africains ont d'abord traité la vie précoloniale idyllique qui avait été détruite par le colonialisme. Mais plus tard, les films sur le passé ont souvent laissé de côté cette dichotomie et ont aussi traité des thèmes comme les systèmes traditionnels africains et la responsabilité des Africains dans l'esclavage (*Guimba* du Malien Sissoko en 1995 et *Adanggaman* de l'Ivoirien Gnoan M'Bala en 2000). Des films comme *Daresalam* (2000) du Tchadien Issa Serge Coelo ont abordé le sujet des guerres civiles et des conflits après l'indépendance (cf. Pfaff 2004 : 3).

A part des films didactiques, politiques et réalistes que Pfaff mentionne aussi, elle souligne le fait que les films récents sont de plus en plus des films populaires, certainement aussi influencés par le cinéma nigérien de Nollywood. Elle cite les films populaires durant toutes les décennies : *Pousse Pousse* (1975) du Camerounais Daniel Kamwa, *Bal poussière* (1988) de l'Ivoirien Henri Duparc. Elle y ajoute *La vie est belle* (1987) et *Pièces d'Identités* (1998) du Congolais Mweze Ngangura et *Dôlé* (2001) du Gabonais Imungu Ivanga. Pfaff met aussi en avant la diversité des films récents produits par des réalisateurs africains (cf. Pfaff 2004 : 6-8).



#### **1.1.4. Classement de(s) films africains**

Dans ce chapitre, je vais présenter quelques manières selon lesquelles on catégorise le film africain. Les théoriciens du film classent les films en prenant en compte leur influence sur le cinéma, le contenu ou l'esthétique des films.

Kwame Nkrumah et Ali Mazrui ont décrit les forces dominant et influençant l'Afrique comme premièrement indigènes, deuxièmement arabo-islamiques et troisièmement euro-chrétiennes (cf. Cham 2004 : 48). Il faut donc prendre en considération ces influences quand on réfléchit au film africain.

Dans son article datant de 1978, Chériaa met en avant le fait que le cinéma africain est dominé par deux désirs : le désir du réalisateur de dire quelque chose par l'intermédiaire de son film et de transmettre un message, et le désir politique de l'Etat ou d'un Etat étranger soutenant le projet (cf. Chériaa 1996 : 42 et suiv.). Même si les liens sont plus lâches maintenant, il y existe encore des dépendances politiques, comme je l'ai déjà montré, et cela peut encore avoir une influence sur les films.

En ce qui concerne le contenu, le passé joue un grand rôle dans la vie en Afrique et dans beaucoup de films africains. C'est pourquoi Dovey souligne que beaucoup de films africains traitent des réalités locales de l'Afrique et, deuxièmement, qu'ils insèrent ce thème du passé dans leurs films d'une manière créative et touchant un public contemporain. D'après Dovey, c'est là le point commun entre ces films, plus encore que la manière de faire les films. Le passé est une source qu'il faut utiliser et interroger et à laquelle il faut réfléchir pour influencer le présent et l'avenir. C'est pour cela que le passé est souvent lié au présent dans ce genre de films (cf. Dovey 2009 : 9).

Ngangura plaide dans son article en faveur d'un cinéma de divertissement. Il est d'avis que le développement ne se fait pas seulement par des films didactiques. Il affirme qu'on ne peut pas contrôler l'influence des films portant un message et, de plus, la liberté d'expression et la distribution des films sont souvent restreintes dans certains pays en Afrique. Il s'engage pour un cinéma de divertissement alors qu'il reconnaît que la plupart des réalisateurs africains étaient des auteurs avec une mission. Le public regardait alors des films surtout américains pour s'amuser, et dans lesquels il ne pouvait pourtant pas s'identifier au héros. Aujourd'hui on doit dire qu'avec Nollywood, le cinéma africain a certainement déjà beaucoup changé (cf. Ngangura 1996 : 60-63).

Shaka explique que traditionnellement, le cinéma africain est divisé entre les productions attribuées soit à l'école de Med Hondo, soit à l'école d'Ousmane Sembene. Med Hondo est un

grand cinéaste d'origine mauritanienne et Ousmane Sembene qui vient du Sénégal est souvent considéré comme le père du film noir africain (cf. Barlet 2001 : 82). L'école de Med Hondo ne s'opposait pas seulement aux contenus des films Hollywood, mais aussi au style de ces films et voulait inventer un style tout à fait différent afin d'introduire une approche anti-impérialiste. L'école d'Ousmane Sembene par contre met l'accent sur le groupe cible, le public post-colonialiste. Ainsi les films de Med Hondo traitent souvent le colonialisme, alors que les films d'Ousmane Sembene parlent et du colonialisme et du post-colonialisme (cf. MH Films s.d. ; Shaka 2004 : 37)

Boughedir a proposé un classement du cinéma auteur africain en décrivant six tendances. Premièrement, la tendance politique, puis les tendances moraliste, commerciale, culturelle, de développement et expression de soi et enfin la tendance narcissique-intellectuelle.

La tendance politique analyse la réalité en prenant en compte les faits politiques et en amenant les spectateurs à réfléchir. La tendance moraliste critique la société sans analyser les sources de la décadence et met en avant l'individu qu'on peut juger comme bouc émissaire. La troisième tendance met l'accent sur les émotions et l'amusement des spectateurs. La tendance culturelle veut évaluer et réintroduire la culture africaine après le colonialisme. La tendance d'expression de soi permet à l'auteur de raconter une histoire, de s'exprimer. La sixième tendance est liée à cette dernière, mais Boughedir la décrit comme une sous-catégorie de la tendance d'expression de soi. Elle traite des thèmes comme les déchirements entre l'Ouest et l'Afrique, entre modernité et tradition, que les auteurs ont eux-mêmes vécus.

Shaka ajoute que ce classement de Boughedir a beaucoup aidé à introduire un classement des films africains, mais il remarque qu'on doit le replacer aujourd'hui dans un autre contexte, et non plus dans la théorie du cinéma d'auteur (cf. Shaka 2004 : 101-104).

Il y a un autre théoricien connu qui a aussi classé les films africains, cette fois en distinguant seulement trois types de films. Le film social réaliste traitant les thèmes contemporains, le film historique confrontant le colonialisme et le film qui retourne aux sources, c'est-à-dire au temps précolonial, sont les trois types que décrit Diawara (cf. Shaka 2004 : 104.106).

Même si ce n'est pas facile de catégoriser les films africains (et encore moins tous les films africains), ces classements amènent à une réflexion qui permet au moins de connaître quelques-uns des thèmes brûlants du cinéma africain ainsi que certaines façons de faire des films en Afrique.

En ce qui concerne l'analyse de l'esthétique des films, comme le son, le rythme, le temps et l'espace dans le film, je me pencherai notamment sur l'étude des films de Mahamat-Saleh Haroun en évitant toute généralisation.

La question de la langue (que je vais également évoquer dans les chapitres sur les films analysés) est discutée dans le livre de Barlet *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Il y est question de l'utilisation des langues africaines ou des langues des colonisateurs. La discussion va dans le sens qu'il faut être authentique et parler la langue qui est d'usage dans le pays en question et connue par les personnes (réalisateurs, interprètes etc.) concernées (cf. Barlet 2001 : 213-222).

Ainsi Wole Soyinka, écrivain nigérien et premier auteur africain ayant obtenu le prix Nobel dit :

Nous sommes en Afrique les héritiers de plusieurs langues et je pense que nous devrions célébrer dans nos œuvres cet héritage double ou triple (Soyinka cité par Barlet 2001 : 221 et suiv.).

Il plaide donc pour des œuvres multilingues, en mettant en avant la richesse de l'héritage culturel et linguistique de l'Afrique.

Quant à la fin des films, Shehu oppose le cinéma de Hollywood à celui de l'Afrique en soulignant que les films africains n'ont pas de happy end, mais une fin ouverte qui permet au spectateur de réfléchir sur ce qu'il a vu et sur la vie dans cette société (cf. Shehu 1995 : 102).

Pour ne pas trop généraliser ici, j'aborderai plus en profondeur la question esthétique dans les chapitres suivants qui analysent deux films de Mahamat-Saleh Haroun.

On a ainsi vu que les tentatives faites pour classer les films africains peuvent aider à mieux comprendre le cinéma africain. En même temps, cela nous a permis de découvrir la grande diversité des films africains.

## **1.2. Le Tchad et le cinéma de Mahamat-Saleh Haroun**

### **1.2.1. Le Tchad**

- **Quelques faits sur le Tchad**

Le Tchad se trouve au milieu de l'Afrique, à côté du Soudan, de la République Centrafricaine, du Cameroun, du Nigeria, du Niger et de la Libye. La superficie est de 1.284.000 km<sup>2</sup> et le pays s'étend sur 1400 km du nord au sud et sur 1000 km de l'est à l'ouest. Ainsi le Tchad est le vingtième plus grand pays au monde et le cinquième plus grand pays en Afrique après le Soudan, l'Algérie, la République Démocratique du Congo et la Libye. Le pays est marqué par le désert, à l'ouest et au sud du lac Tchad et des fleuves Chari et Logone.

Le Tchad a environ 10 millions d'habitants avec un haut taux d'accroissement annuel d'environ 3%. La répartition des habitants est très inégale. Seulement 2% des habitants vivent au nord, sur la moitié de la superficie du pays, à cause des conditions désertiques, et au sud on trouve la moitié de la population sur 10% de la superficie. La population rurale est dominante avec plus de 7 millions d'habitants.

Les langues officielles du Tchad sont le français et l'arabe tchadien. Le français est la langue de l'administration. A part cela, il y a environ 130 langues locales (comme le Sara, le Kanembou et l'Ouaddaï) et beaucoup de dialectes. En ce qui concerne les religions, l'islam et le christianisme sont dominants, et on trouve aussi des animistes dans le sud.

Quant à l'économie, le Tchad est au 164<sup>ème</sup> rang sur 175 pays au monde avec un PIB de 7,085 milliards de dollars en 2008. Le taux d'analphabètes est de plus de 50% et le taux de chômage immense est entre autres dû à la faible capacité du secteur privé (cf. Ministère de l'Environnement et des Ressources Halieutiques de la République du Tchad/UNITAR 2009 : 7-19).

L'export du coton est très important au Tchad. A part le coton, le mil, des arachides, le riz, des pommes de terre et le manioc sont également cultivés au Tchad. En outre, la gomme arabique et surtout - depuis quelques années - le pétrole sont exportés (cf. CIA 2011).

- **Un peu d'histoire**

Sur la civilisation de Sao à l'âge de pierre on a peu d'informations, mais c'est à partir de l'intrusion des Arabes que l'on peut remonter l'histoire. Le Tchad a été marqué par plusieurs

nations, sociétés et empires et par l'influence des Arabes. Le sultan au nord du Tchad était responsable de l'esclavage dont souffrait la population du sud.

A partir de 1900, le Tchad fut colonisé par la France. En 1920, le pays entier était sous le contrôle des Français. Cette période témoigne d'une certaine résistance par les peuples vivant sur ce territoire. Les Français qui n'étaient pas capable de régner sur tout le territoire, profitaient des peuples tchadiens qu'ils condamnaient au service militaire. De plus, les Français ont introduit le travail forcé et un système d'impôt qui s'est heurté à la résistance (ce qui est d'ailleurs thématiqué dans *Daresalam* d'Issa Serge Coelo). Comme les taxes étaient plus basses dans d'autres pays comme le Cameroun et le Nigeria, cela a entraîné une migration. Les Français ont commencé à exporter le coton à un prix moins cher.

Bien que les colonisateurs aient essayé de prendre la place des sultans et des chefs des villages, ils n'ont souvent pas réussi à affirmer leur pouvoir, surtout au nord du Tchad. C'est la raison pour laquelle les sultans sont souvent restés au pouvoir à condition de payer les taxes aux Français, ce qu'ils faisaient avec aversion. Au sud, c'était un peu plus facile pour les colonisateurs, mais quelques chefs de villages ont tout de même résisté.

L'indépendance du Tchad a été acclamée le 11 août 1960 par François Tombalbaye. Bien qu'il y ait eu une exécutive, une législative et une jurisprudence sur le papier, le parti du premier président Tombalbaye, le parti progressiste tchadien, est rapidement devenu le seul parti du pays. Le président qui venait du peuple Sara au sud a mis tous les opposants, surtout du nord, hors-jeu. Les porte-paroles de l'assemblée nationale qui n'étaient pas d'accord avec cet Etat de parti unique ont été arrêtés sans aucune forme de procès. Par la suite, des manifestations de la population ont été réprimées et le président a demandé aux Français de partir. En outre, la politique des impôts servant à l'affirmation du pouvoir de Tombalbaye a aussi causé la rébellion de la population. Quelques Tchadiens qui se sont enfuis en Libye y ont fondé le Front de Libération Nationale (FROLINAT).

Finalement, les militaires et une partie de la gendarmerie ont renversé le gouvernement par un coup d'Etat, tué Tombalbaye et acclamé le général Felix Malloum comme nouveau président. Malloum a essayé d'impliquer des représentants du nord dans le gouvernement et d'amener la réconciliation entre les partis. Cependant, des querelles politiques ont rapidement écarté ce plan (cf. Rosenstein 2003 : 64-69).

En février 1979, le premier ministre Hissène Habré, soutenu par les forces françaises, a attaqué les forces gouvernementales de Malloum et le conflit a éclaté. Après quelques conférences échouées, Habré a réussi à faire démissionner l'ancien président pendant la conférence de réconciliation nationale de Lagos et le Gouvernement d'union nationale de

transition a été formé, composé de tous les partis présents dans le conflit, avec Goukouni Oueddei du nord comme président. En mars 1980, la guerre a éclaté de nouveau entre les troupes de Goukouni et celles d'Habré. Finalement, à la fin de l'année, les troupes du gouvernement de Goukouni ont battu les forces d'Habré avec le soutien de la Libye. Sous pression internationale, les troupes libyennes qui avaient occupées de grandes parties du nord, ont quitté le Tchad. En 1982, Habré a acquis le contrôle du Tchad. Le temps du règne d'Habré a été marqué par de grandes violations des droits de l'Homme, notamment des maltraitements envers les peuples au sud (cf. Gatta 1985 : 161-166 ; Ngansop 1986 : 87-123, 134-147).

Après les affrontements dans les années 80, les troupes de la Libye occupant à nouveau le nord du Tchad se sont retirées et la Cour internationale de justice a assigné la bande d'Aozou au Tchad. Idriss Déby, ancien général et désertant d'Habré, s'est enfui au Soudan à la fin des années 1980. En 1990, avec des forces armées et le soutien de la Libye, il est arrivé à N'Djamena. Grâce à un coup d'Etat, les Français restant passifs, il s'est approprié le pouvoir. Habré s'est enfui au Sénégal. Dès lors, Déby est le président de la République du Tchad. Le pays rencontre encore des difficultés. Des rebelles essaient toujours et encore d'arriver au pouvoir et Déby est accusé de violation des droits de l'Homme ainsi que de fraude électorale (cf. Eriksson/Hagströmer 2005 : 26).

On voit donc que la suppression réciproque des ethnies au Tchad de l'esclavage jusqu'à nos jours, le clivage du pays entre le nord et le sud, les intérêts personnels de certains hommes de pouvoir ainsi que les intérêts de l'étranger, notamment de la France et des pays voisins (Soudan, Libye), depuis l'exploitation pétrolière aussi des Etats-Unis, a rendu très difficile une réconciliation sur la scène nationale et internationale et une paix durable au Tchad (cf. Eriksson/Hagströmer 2005 : 36).

### **1.2.2. Le cinéma au Tchad**

- **La production de films tchadiens**

En ce qui concerne la production des films, Issa Serge Coelo et Mahamat-Saleh Haroun sont les seuls réalisateurs connus sur la scène internationale. Coelo dit :

Depuis quelques années on est deux ou trois, dont Haroun et moi-même, à essayer d'être dans la dynamique de réaliser des films, télé ou cinéma. Nous arrivons à produire un film tous les quatre ans (Coelo cité par Lafitte 2010).

Coelo est réalisateur, producteur et scénariste. Il a travaillé comme producteur pour des courts-métrages comme *Bouzié* et des longs-métrages comme *Nous ne sommes plus morts*. Le premier film parle de la Côte d'Ivoire et est une production ivoirienne, le deuxième traite le thème du Rwanda après le génocide. Le Tchadien a réalisé des courts-métrages tels *Kayaman*, *Prie Dieu pour ne pas être riche parmi les pauvres* et *Un taxi pour Aouzou*, pour lequel il a été nommé en 1997 aux César pour le meilleur court-métrage. *Daresalam* et *N'Djamena city* (ou *DP 75 - Tartina City*), sortis en 2001 et 2008 en France, sont les deux longs-métrages qu'il a réalisés jusqu'à aujourd'hui. Dans ces deux longs-métrages de Coelo, Youssouf Djaoro qui joue aussi dans *Daratt* et *Un homme qui crie* a des rôles cruciaux. De plus, Issa Serge Coelo joue dans le film *Bye Bye Africa* du réalisateur Haroun. Dans ce film, Haroun et Coelo jouent leur propre rôle (cf. Académie cinéma s.d. ; Africultures s.d. ; Internet Movie Database 2012a ; Unifrance 2012).

Mahamat-Saleh Haroun a réalisé plusieurs courts-métrages, dont *Maral Tanié* en 1994 qui était son premier court-métrage, *Goï-Goï* en 1996, *Letter from New York City* en 2001 et *Expectations* en 2008 qui est son court-métrage le plus récent.

Jusqu'à aujourd'hui il a réalisé quatre longs-métrages. Le premier film *Bye Bye Africa* (1999) a obtenu le prix du meilleur premier film à la Mostra de Venise. Ce film parle de la disparition des cinémas en Afrique. Les trois films qui suivent sont liés par le thème de la filiation et la mémoire de famille : *Abouna* (notre père), *Daratt*, *Saison sèche* et *Un homme qui crie*. En outre, les deux derniers parlent aussi de la guerre au Tchad. *Abouna* a été montré à la Quinzaine des réalisateurs en 2002. Avec *Daratt*, Haroun a reçu le prix spécial du jury à Venise en 2006 et avec *Un homme qui crie* le prix spécial du jury à Cannes en 2010. Après 13 ans d'absence, c'est donc le premier film de l'Afrique subsaharienne à être représenté à Cannes. (cf. Festival Cannes s.d.b ; Pyramide Films 2010 ; de Rochebrune 2010 : 14).

- **Les salles de cinéma au Tchad**

Avant la guerre, il y avait plusieurs cinémas à N'Djamena (Rio, Vogue, Shéhérazade et Normandie). Aujourd'hui, il y a simplement le Centre Culturel Français, où on peut suivre des films de temps en temps et les ciné-clubs, arrière-cour, qui ont souvent une réputation dangereuse. Grâce au succès international du dernier film d'Haroun, le gouvernement tchadien a pourtant révisé son opinion sur le cinéma et a soutenu la rénovation et réouverture du cinéma « Le Normandie ». Depuis 2011, le cinéma est donc ouvert au public tchadien, montrant à peu près six nouveautés par mois, à un prix de 1500 à 2500 Francs CFA par

séance. Issa Serge Coelo est le directeur du cinéma « Le Normandie ». En outre, Mahamat-Saleh Haroun a été sollicité pour ouvrir un centre de formation cinématographique pour les jeunes à N'Djamena ce qui souligne le nouvel intérêt pour les arts cinématographiques au Tchad.

(cf. Cinemas for Africa 2010 ; Lafitte 2011 ; Malausa 2010b : 46).

### 1.2.3. La situation de tournage

Haroun explique les difficultés qu'on rencontre si on fait des films au Tchad. Il faut toujours penser à l'histoire, chaque région du Tchad a son histoire. Il cite comme exemple le moment où l'équipe est venue à Abéché, où les Français n'étaient pas du tout les bienvenus à cause de l'affaire des enfants de l'Arche de Zoé.

Le réalisateur explique que normalement il faut amener une équipe d'étrangers, c'est pourquoi des Français, des Belges etc. l'accompagnent au Tchad. Il déclare qu'il n'y a pas de techniciens au Tchad, les quelques cameramen tchadiens de la télévision ont seulement été formés pendant trois mois de stage au Cameroun et il n'y a pas d'ingénieurs du son. En plus d'organiser l'arrivée de l'équipe, il faut aussi amener tout le matériel, puisqu'au Tchad il n'y pas de matériel pour la production des films, ce qui pèse beaucoup sur le budget.

Il faut donc travailler avec peu de matériel, et faire face par ailleurs à d'autres difficultés comme les coupures d'électricité fréquentes au Tchad. Le chef opérateur doit ainsi travailler avec peu de réflecteurs, peu de lumière.

La sécurité est un autre thème important dans le contexte de la production des films au Tchad. Pour *Abouna*, l'équipe a fait appel à quelques policiers, et pour le tournage d'*Un homme qui crie*, la situation s'étant sévèrement dégradée, six soldats armés ont dû accompagner l'équipe (cf. Malausa 2010c : 44).

L'instabilité du pays est devenue palpable pendant le tournage de *Daratt* et d'*Expectations*. L'avancée des rebelles en avril 2006 a mené à la capture de Mongo. Le lendemain, les rebelles étaient à moins d'une heure de N'Djamena et de l'équipe de tournage. Le 13 avril, à l'aube du lendemain, des combats ont éclaté au nord-est de la capitale. Ce jour-là, l'équipe a été forcée d'interrompre son travail. Cependant, le tournage a vite repris et le producteur est arrivé de Paris pour soutenir l'équipe. La fin du tournage a été avancée au 2 mai, la veille des élections (cf. Malausa 2006 : 58).



Haroun déclare :

*Daratt* parle du pardon et du cycle infernal dans lequel vivent les pays broyés par la guerre civile. La réalité des événements de ce 13 avril nous rappelle que le cycle est loin d'être terminé (Haroun cité par Malausa 2006 : 58).

Pendant le tournage d'*Expectations* aussi la situation s'est aggravée. *Expectations*, un court-métrage de Mahamat-Saleh Haroun, a été tourné en 2008. En janvier de cette même année, les rebelles ont attaqué la capitale N'Djamena, un jour après le départ de l'équipe dans le désert. En raison de la chute de la ville, les réseaux avaient été coupés et l'équipe était apeurée et sans nouvelles. Le réel s'est alors mêlé à la fiction.

[N]ous venions de tourner une scène où des candidats à l'immigration se retrouvent perdus au milieu du désert : et soudain, nous nous retrouvions dans la situation exacte que nous venions de filmer (Haroun cité par Malausa 2008 : 72).

Quelques jours plus tard, ils sont rentrés vers la capitale dévastée, les Tchadiens ont essayé de retrouver leurs familles, les Français ont été évacués, Haroun a rejoint le Cameroun pour retrouver sa famille réfugiée de l'autre côté du Chari. Le réalisateur d'Haroun est parvenu à récupérer le matériel des séquences prises auparavant dans la capitale (cf. Malausa 2008 : 71 et suiv.).

Après ces expériences traumatisantes, il est alors légitime de se demander si la poursuite de la réalisation de films dans de telles conditions est raisonnable. Le réalisateur Haroun l'évoque lui aussi :

On peut en effet se demander s'il est bien raisonnable de continuer à faire des films ici. Et puis on finit toujours par se dire que oui : tourner est aussi un acte de résistance (Haroun cité par Malausa 2008 : 72).

#### **1.2.4. Mahamat-Saleh Haroun**

- **Sa vie**

Mahamat-Saleh Haroun est né en 1960 à Abéché, à l'est du Tchad. Pendant la guerre civile au Tchad, en 1980, une grave blessure l'a forcé à quitter son pays sur une brouette pour arriver au Cameroun. Arrivé à Paris, il a étudié le cinéma et plus tard le journalisme à Bordeaux. Haroun a travaillé comme journaliste pendant quelques années avant de réaliser son premier

court-métrage en 1994. Cinq ans plus tard, son premier long-métrage a été réalisé (cf. Pyramide Films 2010).

A Abéché, à l'âge de 8 ou 9 ans, Haroun a vu son premier film au cinéma qui était un film Bollywood. A la vue d'un gros plan d'une très belle femme indienne qui souriait au spectateur, le garçon avait le sentiment que cette femme de cinéma lui souriait. Cette expérience fut un moment magique déterminant pour Haroun et a nourri son rêve de faire du cinéma. C'est ainsi qu'il a découvert le cinéma (cf. Joris 2007 : 13:40-15:06). Puis Haroun a aussi découvert Charlie Chaplin et l'art de tout dire sans un seul mot dans ses films muets. Au Centre Culturel Français de N'Djamena, il a vu d'autres films comme les films documentaires *Rome ville ouverte* et *Au fil du temps* de Wenders. En France, Haroun a pu connaître les films d'Ozu, de Kurosawa et de Bresson avec lequel il a découvert la simplicité du cinéma (cf. Malausa 2010b : 45).

- **Sa façon de faire des films**

Haroun dit que ses films s'adressent à un public tchadien (cf. Malausa 2010b : 44). Mais comment réalise-t-il ses films ? Il y a plusieurs éléments qui font de ses films des œuvres d'art extraordinaires.

Peter Sellars, organisateur du New Crowned Hope Festival 2006 dit :

Mahamat-Saleh Haroun kommt aus der afrikanischen Tradition der Geschichtenerzähler, in der eine einfache Erzählung so viele Botschaften in sich trägt und man nie jemandem erklären muss, was diese Botschaften sind – man muss bloß ein großer Geschichtenerzähler sein. Seine erstaunliche Fähigkeit, einen Film zu erschaffen, den man in drei Sätzen erzählen kann und der doch ungeheure Lehren in sich birgt. Das Geschichtenerzählen ist die größte Lehrhilfe der Menschheit, bei der die Zuhörer sehr tiefe Wahrheiten aus den bescheidensten, einfachsten, grundlegendsten, unaufdringlichsten Formen des Erzählens lernen können. Man ist fast schockiert von der Einfachheit und hört zu, weil sie auf einmal unglaublich, überwältigend komplex wird (New Crowned Hope s.d.b)

Il souligne qu'Haroun vient d'une culture dont l'art de raconter des histoires simples qui véhiculent beaucoup de messages fait partie de la tradition. Haroun ne dévoile pas les messages mais se contente de raconter les histoires d'une si belle façon qu'ils en deviennent évidents. Les spectateurs peuvent d'après Peter Sellars apprendre beaucoup de choses en

écoutant ces histoires simples et humbles. Cette alliance de simplicité et de complexité surprend le public.

Haroun emploie peu de dialogues dans ses films. La communication se fait à travers des regards intenses ou pensifs, des gestes forts ou lents. Les films transmettent aussi de nombreux messages à travers le son. On entend beaucoup de bruits naturels qui contribuent à la beauté de cette ambiance particulière de manière épurée. Il y a d'ailleurs très peu de musique de film chez Haroun. C'est donc un cinéma calme, et également lent. Le réalisateur donne le temps au spectateur de se retrouver dans l'histoire, d'éprouver de l'empathie ou même de la sympathie pour les caractères en réfléchissant, en suivant les pensées des personnages. Ainsi les cadrages sont souvent montrés sur une longue durée.

Haroun a souvent recours aux prises de vue de la caméra subjective, qui montre souvent la personne regardant dans une certaine direction, que ce soit Adam qui observe son fils Abdel animant les gens dans la piscine ou Atim regardant Nassara qui distribue du pain aux enfants mendiants.

La caméra sur l'épaule produit également un effet spécial. Cette sorte de travelling est souvent utilisée si les personnages vont ou courent dans de petites ruelles. La plupart du temps, les personnages sont montrés dans un plan moyen, parfois la séquence commence par un travelling manuel et puis le cadrage reste fixe et la personne s'éloigne. Cette manière de filmer transmet un caractère d'authenticité.

Les langues utilisées dans les films d'Haroun sont les langues les plus importantes et les langues officielles du Tchad ; le français et l'arabe tchadien.

En ce qui concerne le genre des films, ce sont des films de fiction. Comme cette fiction apparaît plus réaliste qu'on puisse le comprendre, Pfaff appelle son style « the documentary fiction », la fiction documentaire (Pfaff 2004 : 8). Haroun lui-même dit qu'il essaie d'éviter le mélodrame :

Mes films jouent sur une émotion comprimée, mais j'ai toujours un doute sur la durée des choses et la manière d'éviter le mélodrame (Malausa 2010b : 45).

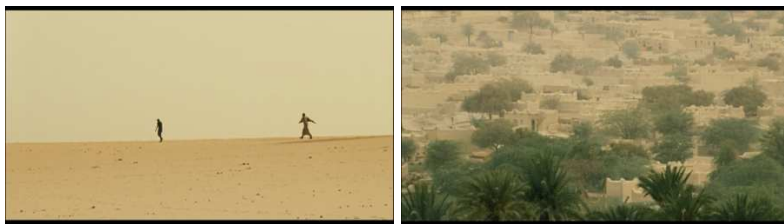
En tout cas, c'est un style exceptionnel qu'il faut explorer.

## 2. L'analyse

### 2.1. Le cadrage

Je vais présenter ici les cadrages qui sont importants pour l'analyse : le plan général ou plan d'ensemble, le plan demi-ensemble, le plan moyen, le plan américain, le plan rapproché taille ou poitrine, le gros plan et le très gros plan. Les termes sont issus du *Dictionnaire de cinéma* (cf. Frouard 1996 : 2091) et les images sont issues des deux films analysés.

Le plan général/le plan d'ensemble montre tout le décor.



Le plan demi-ensemble montre une partie du décor.



Le plan moyen montre un ou plusieurs personnages en pied.



Le plan américain : les acteurs sont cadrés à mi-cuisse.



Le plan rapproché : les acteurs sont cadrés à hauteur de la taille ou de la poitrine.

Taille :



Poitrine :



Le gros plan montre un visage ou un objet.



Le très gros plan montre un détail.



## 2.2. Analyse globale de *Daratt*. Saison sèche

### 2.2.1. Autour du film

- Origine et récompenses

*Daratt*, paru en 2006, est un film sur la vengeance et le pardon.

Inspiré par l'opéra *La clemenza di Tito* de Mozart, le metteur en scène Mahamat-Saleh Haroun a repris les motifs de la réconciliation et du pardon. Dans le cadre du festival New Crowned Hope Festival Vienna, sous la direction artistique du metteur en scène de théâtre américain Peter Sellars, les metteurs en scène invités avaient pour tâche de réinterpréter une des œuvres de Mozart suivantes : *Die Zauberflöte*, *Requiem*, *La clemenza di Tito* (cf. New Crowned Hope s.d.a, Ö1 2006).

*La clemenza di Tito* s'inspire de la vie de l'empereur romain Titus. Dans l'opéra, l'empereur renonce à sa maîtresse Berenice pour épouser une Romaine. Il choisit Servilia, mais celle-ci déclare qu'elle ne peut aimer quelqu'un d'autre que son amant Annio et demande l'accord à l'empereur pour le mariage. Vitellia, la fille de l'ancien empereur, est froissée de ne pas avoir été choisie par Titus. Elle prie Sextus, le frère de Servilia, qui l'aime, de tuer l'empereur. Sextus qui est aussi un ami de Titus est déchiré, mais accepte la tâche par amour pour Vitellia. Quand Vitellia apprend que Servilia n'a pas accepté l'offre de l'empereur et que Titus a à ce moment-là lui-même l'intention de l'épouser, elle ne peut plus informer Sesto et croit Titus mort dans un attentat. Toutefois, ce n'est pas Titus qui a été tué et l'empereur est encore en vie. Sextus admet son crime et un peu plus tard, Vitellia aussi avoue qu'elle a demandé à Sextus de tuer Tito. L'empereur se sent trahi par tous, mais fait grâce à Sextus et Vitellia (cf. Wiener Staatsoper s.d.).

Ainsi la pièce montre « la clemenza », la clémence, d'un empereur romain envers son peuple et à la fin envers des amis qui l'ont trahi. Dans le contexte de la guerre du Tchad, Haroun a décidé que le thème du pardon était le plus urgent, le plus important. C'est ainsi qu'il a choisi les motifs de la réconciliation et du pardon de l'opéra de Mozart comme point de départ et comme source d'inspiration pour son film.

Le film est une coproduction entre le Tchad, la France, la Belgique et l'Autriche

Il a obtenu le prix spécial du jury au festival de Venise en 2006 et en 2007 l'étalon de bronze de Yennenga, le prix de la meilleure image et le prix de l'Union Européenne au 20<sup>ème</sup> Festival

Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO) (cf. FESPACO s.d., New Crowned Hope s.d.a, Ö1 2006).

- **Liste artistique (tiré de Pyramide Films 2006 : 15)**

Atim	<b>Ali Bacha BARKAÏ</b>
Nassara	<b>Yousseuf DJAORO</b>
Aïcha	<b>Aziza HISSEINE</b>
Moussa	<b>Djibril IBRAHIM</b>
La tante de Moussa	<b>Fatimé HADJE</b>
Le grand-père	<b>Khayar Oumar DEFALLAH</b>

Les interprètes ne sont pas des comédiens professionnels. D’après le producteur et réalisateur Mahamat-Saleh Haroun il n’y a pas d’interprètes professionnels au Tchad (cf. Pyramide Films 2006 : 10). Haroun explique pourquoi il a choisi Ali Bacha Barkaï et Yousseuf Djaoro pour les rôles d’Atim et de Nassara et leur rapport avec la guerre :

Le jeune est lycéen. Il est né à l’étranger et a vécu la guerre à travers sa famille, ses oncles etc. Je l’ai d’abord choisi pour l’intensité de son regard. [...] Le comédien qui joue le boulanger s’est déjà servi d’une arme. Il connaît bien la guerre pour avoir côtoyé des soldats et vécu avec eux. De plus, les histoires de vendetta sont assez courantes au Tchad. La connaissance du contexte a donc beaucoup aidé les acteurs à composer leur rôle (Haroun cité par Pyramide Films 2006 : 10 et suiv.).

Haroun parle aussi dans l’interview de l’intensité physique des personnages Atim et Nassara. Il explique que les comédiens n’avaient pas le droit de se parler à part pendant les prises, ils ne pouvaient pas faire connaissance et c’est pour cela qu’une tension s’est créée entre les deux (cf. Pyramide Films 2006 : 10).

### 2.2.2. Contenu et représentation

- **Le contenu**

Le film commence en montrant Oumar Abatcha, le grand-père d'Atim. Il appelle son petit-fils et ensemble ils écoutent la nouvelle de l'amnistie générale concernant tous les criminels de guerre. Les gens réagissent avec indignation, ils avaient souhaité entendre la punition que les criminels méritaient. Oumar Abatcha aussi est scandalisé par cette nouvelle. C'est pour cela qu'on le voit dans la scène suivante donnant à Atim le pistolet qui appartenait à son fils, le père d'Atim. Celui-ci a été tué pendant la guerre. Atim reçoit la charge d'aller chercher le meurtrier de son père à la capitale N'Djamena et de venger le crime.

Ainsi Atim se met en chemin, conscient de ses devoirs. Dans la ville, il rencontre Moussa qui l'implique dans de petits vols et chez qui il va habiter dans un premier temps. Mais Atim poursuit un plan plus grand que de petits boulots. Finalement, il trouve Nassara qui dirige une boulangerie et on se rend compte que celui-ci est certainement l'assassin de son père. Plusieurs fois, Atim se rend à la boulangerie, attendant que Nassara sorte. Il voit le boulanger allant à la mosquée, il l'observe donnant du pain aux élèves de l'école coranique. A la troisième fois, Nassara demande à Atim ce qu'il veut et ajoute qu'il peut revenir le lendemain s'il cherche du travail. A chaque fois, Atim est décidé à tuer le boulanger. Le lendemain toutefois, au lieu de tuer Nassara, il commence à travailler chez lui.

Plus Atim connaît Nassara, plus l'accomplissement de sa mission devient difficile. Atim apprend à produire du bon pain et Nassara s'attache à Atim. Pendant le ramadan, Atim vient habiter chez son employeur sur le souhait de Nassara. Un soir, Atim sort. Sur le pont, il répète l'acte de pointer son pistolet. Rentré à la maison, il est fermement décidé à tirer cette fois. Cependant, Nassara n'est pas là. Atim attend pendant des heures dans la chaleur du jour et la fatigue. Enfin Nassara et sa femme Aïcha rentrent à la maison. Aïcha a perdu l'enfant qu'elle attendait. Nassara sort et Atim reste à la maison et console la jeune femme. Comme Nassara n'est toujours pas rentré tard dans la soirée, Atim va le chercher. Il le trouve assis sur son jeep, une bouteille de bière dans la main, et le raccompagne jusqu'à chez lui.

La scène suivante, peut-être le lendemain ou quelques jours plus tard, montre Nassara et sa femme assis en face d'Atim. Nassara déclare qu'il souhaite adopter Atim. Celui-ci n'en croit pas ses oreilles. Quand Nassara se renseigne sur le père d'Atim, le jeune homme bondit et prend la décision de partir. Nassara qui n'arrive pas à faire changer d'avis Atim décide de



l'accompagner. Il aimerait obtenir l'accord du père d'Atim à l'adoption. Atim n'a jusque-là dit aucun mot sur son père.

Les deux se mettent en route et arrivent dans le désert, où Oumar Abatcha, le grand-père d'Atim attend. Bien qu'il soit aveugle, il s'aperçoit qu'Atim n'est pas venu seul. Il demande à son petit-fils de tuer Nassara, l'assassin de son fils. Atim tire deux coups de feu dans l'air et jette Nassara à terre. Le grand-père croit la mort de son fils vengée et les deux, Atim et son grand-père, s'en vont.

- **Le titre**

« Daratt », le nom du titre, signifie « saison sèche » ce qui est le sous-titre. On voit donc que le sous-titre explique et traduit le titre. De plus, on trouve dans le titre déjà les deux langues du film qui sont aussi les deux langues officielles du Tchad, l'arabe tchadien et le français.

Le titre se réfère aussi à la sécheresse montrée dans le film : l'aridité du pays présentée par le désert et le sable, la dureté des relations entre ennemis de guerre, la sécheresse et la charge du quotidien montré par un sac de farine.

Dans les Cahiers du cinéma (cf. Cahiers du cinéma 2006 : 27) le film est caractérisé par la raideur, la dureté et la sécheresse. Les traces de ces trois traits sont les

rimes visuelles entre la farine qui recouvre les visages et la poussière blanche qui étouffe la ville, la raideur du pain et la dureté de la matraque, du fusil ou des bras tendus qui pétrissent, menacent, ordonnent ou appellent à l'aide. Farine, poussière, sable, cette sensorialité sèche redouble la tension intérieure qui menace de faire exploser l'espace exigü de *Daratt* comme un baril de poudre (Cahiers du cinéma 2006 : 27).

Le réalisateur Haroun souligne dans une interview que le titre se réfère à la fois à l'aridité du pays dans la saison sèche où la nature devient hostile. Cette hostilité est aussi visible dans le film. En outre, il met en avant que la saison sèche est la saison de guerre du fait que c'est la saison où on peut bouger et se déplacer au Tchad ce qui n'est pas possible pendant la saison de pluies (cf. Joris 2007 : 1:10-2:14).

- **La première et la dernière scène**

Le film commence par les bruits du village. On entend les animaux, les gens, mais on ne voit que le générique. La première image montre le grand-père d'Atim qui l'appelle. Puis on voit

des femmes et des hommes dans la rue, le village dans un plan d'ensemble et finalement Atim qui arrive en courant, la voix off du grand-père l'appelant encore. Après avoir écouté la nouvelle à la radio, le grand-père annonce qu'il va se retirer dans le désert jusqu'à ce qu'Atim revienne. Il annonce donc déjà la fin de l'histoire.

La fin montre Atim qui fait semblant d'avoir tué Nassara et son grand-père dans le désert. Les deux s'en vont en marchant vers une dune. On les voit de plus en plus petits jusqu'à ce qu'ils disparaissent.

Le début et la fin du film forment comme un cadre à l'histoire. L'histoire commence chez le grand-père et se termine dans le désert chez le grand-père. Le village dans le nord est lié au désert et donc l'histoire commence et finit dans le désert ou dans un endroit sec lié au désert. On voit ainsi que le cadre est très important pour le film et qu'il détermine aussi le titre « Daratt. Saison sèche ».

- **L'espace dans le film**

### **La campagne et la ville :**

Dans le film il y a, premièrement, l'opposition entre le village et la ville. Le film commence au village et, de là, Atim se rend à la capitale de N'Djamena. Haroun explique ce contraste comme suit :

Monde rural d'abord, où l'on attend les décisions un peu comme des messages divins, en écoutant la radio. Un monde, où l'on est le spectateur de sa propre vie. Puis, la ville, où tout se passe, tout se décide (Haroun cité par Pyramide Films 2006 : 9).

Par cela, le réalisateur ne veut pas dire qu'il n'y a pas de conflits ou de luttes à la campagne, mais simplement que les décisions sont prises à la capitale. Comme dans la vie quotidienne tchadienne, une rupture politique peut seulement avoir lieu si les rebelles arrivent à N'Djamena. Dans le film aussi Atim doit se rendre à la ville pour accomplir la vengeance.

Le village est introduit par un plan d'ensemble après avoir montré le grand-père d'Atim et des gens dans la rue. Il s'agit probablement de Moussoro, puisque Nassara reconnaît les scarifications d'Atim, bien que celui nie l'origine de Moussoro et prétend venir d'Abéché.



L'introduction du village.  
(Haroun 2007 : 1:10)

La grande ville pourtant n'est pas montrée dans un plan d'ensemble mais dans un plan demi-ensemble. On voit le taxi brousse avec lequel Atim est venu à N'Djamena et qui s'arrête à la gare routière près du marché de Dembé. Par la suite, on n'aperçoit pas non plus la ville dans un plan d'ensemble. Atim traîne dans les rues et le regard de la caméra est assez proche. Il s'agit de N'Djamena, la capitale du Tchad, qui a environ 500 000 habitants, la seule très grande ville au Tchad (cf. World Gazetteer 2012).



L'introduction de la ville.  
(Haroun 2007 : 11:16)

### **Étendue et étroitesse :**

Bien qu'au village, dans les premières scènes du film, on ne ressente ni l'étendue ni l'étroitesse, en ville en revanche, on perçoit les deux. Les ruelles étroites représentent une menace, surtout quand Nassara est suivi par Atim. En même temps, on voit aussi des champs, où la vue n'est pas si restreinte.

Dans le désert, on trouve une étendue infinie. On ne voit que du sable. Pour Nassara cela provoque un certain sentiment de détresse quand il s'aperçoit de son vis-à-vis, le grand-père d'Atim. Il ne saurait où s'échapper. Cependant, le vaste panorama peut également être le symbole d'un nouveau horizon, un nouveau début. Quand Atim, suivi de Nassara, traverse le désert, on a le sentiment que quelque chose doit se passer et marque un nouveau commencement.

### **Le privé et le public :**

Le film se déroule plutôt dans la sphère privée des personnages. Il y a certes des espaces publics comme la mosquée ou la rue, mais les actions importantes ont lieu dans des espaces privés. Cela peut être la cour de Nassara ou du grand-père, ou, si c'est une affaire très délicate, aussi l'intérieur de la maison. Parmi les situations particulières, on relève la première scène du film pendant laquelle Atim reçoit de son grand-père le pistolet qui appartenait au père d'Atim. Cette scène se déroule à l'intérieur d'une pièce.

Il en va de même pour la scène juste avant le départ d'Atim de chez Nassara. Nassara propose à Atim l'adoption et les deux sont assis face-à-face, Aïcha à côté de Nassara. Cette demande délicate qui bouleverse Atim a donc aussi lieu à l'intérieur.

Pour le désert, il est un peu difficile de définir si le lieu est privé ou public. D'un côté, il n'y a personne dans le désert et donc aucun témoin des actions qui s'y passent. C'est pour cela que la vengeance du crime de Nassara aurait pu se dérouler dans le silence. Mais en même temps, le désert est un lieu à ciel ouvert et ouvert à tous. C'est un peu une sorte de lieu privé et public en même temps.

### **Lieux symboliques :**

Le désert :

Le désert est sans aucun doute un lieu symbolique. C'est un lieu de solitude et aussi un lieu sacré. Le grand-père d'Atim y va pour attendre l'accomplissement de la mission.

Moi, je vais me retirer dans le désert. Je prierai Dieu pour qu'il veille sur toi. Ta mission accomplie, tu me retrouveras sous le jujubier (Haroun 2007 : 6:55-7:04).

La mosquée :

La mosquée est aussi un lieu sacré et pour les musulmans pratiquants un repère dans leur vie quotidienne. La voix de l'imam qu'on entend dans toute la ville les appelle à la prière. Pour Nassara, la mosquée est un lieu de foi et de pénitence.

L'hôtel :

L'hôtel Kempinski représente dans le film un lieu de plaisir avec de la musique et un bar, mais aussi un lieu de distraction et de tentation par l'alcool. Atim y va pour se changer les idées, peut être aussi pour se donner du courage en buvant.

Le pont :

Le pont est montré dans la nuit. Ce lieu à cette heure, accompagné par le regard d'Atim vers le bas, évoque tout de suite l'idée d'un suicide. Au lieu de se suicider, Atim répète toutefois l'acte de viser un objectif avec son arme. Après cet exercice, il est fermement décidé à aller tuer Nassara à la première occasion.

La boulangerie :

La boulangerie est un lieu économique, notamment pour le boulanger Nassara. La cour de sa maison et donc de la boulangerie est aussi le lieu où beaucoup de choses se passent, entre Nassara et Atim, mais aussi entre Atim et Aïcha. La cour est un lieu privé, l'extérieur de la

maison est la fenêtre publique de la vie de Nassara. On y voit le pain être vendu au stand de la boulangerie et donné aux élèves de l'école coranique à la porte de la maison. La boulangerie, l'intérieur ainsi que l'extérieur, est d'après Haroun « un lieu de confrontation » (Haroun cité par Pyramide Films 2006 : 10).

La porte a quelque chose de magique. On voit souvent dans le film Atim attendre jusqu'à ce que la porte s'ouvre, il attend que Nassara rentre et parte. C'est comme si la porte décidait du destin des deux personnes.

Le stand où Atim vend la baguette ressemble à une scène d'un théâtre de marionnettes, il a quelque chose de comique. Surtout quand Nassara parle avec Atim qui est à l'intérieur du stand et que Nassara n'arrive guère à s'en aller à cause de sa raideur, le stand est comme la scène d'un théâtre de marionnettes, comme une maison d'un film western qui pourrait tomber à chaque instant.

Haroun dit qu'il a « conçu le décor de la boulangerie comme une scène de théâtre. J'ai pris grand soin aux entrées et aux sorties des personnages » (Haroun cité par Pyramide Films 2006 : 9).

- **Le temps dans le film**

L'année 2006 est l'année de la production ainsi que de l'histoire du film. Ainsi le film se passe dans le présent. En entrant dans la fiction, il lie le présent au passé et vice-versa. Le cinéma africain s'adresse souvent au passé en se référant aux événements d'aujourd'hui, d'après le réalisateur malien Cheick Oumar Sissoko (Dovey 2009 : 9). *Daratt* se réfère à la dictature de Habré des années 1982 – 1990, période dans laquelle Hissène Habré est accusé d'avoir tué 40 000 personnes et torturé 200 000 victimes (cf. BBC 2008 ; Cahiers du cinéma 2006 : 26 ; Human Rights Watch 2012). Le film y fait référence par une amnistie (fictive) des criminels de guerre au début du récit et met donc en rapport les événements du passé avec ceux du présent.

Dans le film, il y a aussi une dichotomie : le « temps de l'histoire » et le « temps du récit », selon la traduction de Genette des termes allemands « erzählte Zeit » et « Erzählzeit » de Günther Müller (Genette 2007 : 21). C'est-à-dire qu'on ne représente pas en une séquence de trois heures dans le film un événement qui a duré trois heures dans l'histoire. On peut remarquer que dans les séquences courtes, le temps de l'histoire et le temps du récit peuvent être identiques, quand les gens se parlent ou se croisent par exemple. Il y a pourtant des scènes, comme les voyages ou le travail, qui ne peuvent pas être montrées dans toute leur

longueur. Les évènements se déroulent sur quelques semaines. Le temps de l'ensemble du récit de ces évènements ne dure au total que 90 minutes.

Le temps dans la journée est représenté par la lumière du jour ou par l'absence de lumière dans la nuit. La durée d'une action peut être présentée par la longueur du cadrage ainsi que par l'espace.

L'image donne ainsi corps au temps, non seulement par la durée du plan mais par son économie spatiale (Barlet 2001 : 191).

De ce fait, on voit Atim attendre devant la porte et même si le temps de l'histoire et le temps du récit ne coïncident pas, la longueur des cadrages fixes nous fait sentir le temps. Dans les voyages c'est surtout l'espace qui indique le temps. Barlet dit que l'espace est la mesure du temps (Barlet 2001 : 191). En tant que spectateurs, on peut sentir que le temps passe, tout comme les acteurs dans le film.

On repère aussi une rétrospective dans les pensées des personnages. L'histoire se réfère à la mort du père d'Atim et cette mort n'est pas montrée dans le film, elle est antérieure à l'histoire du film.

### **2.2.3. Personnages et acteurs**

- **Les personnages principaux**

#### **Nassara :**

Nassara est un homme d'âge moyen. Il est marié avec une très jeune femme Aïcha, mais n'a pas d'enfant ce qui représente une honte pour lui. Il habite à N'Djamena, est boulanger et appartient à la classe moyenne, d'après la maison avec la boulangerie ainsi que la voiture qu'il possède.

Il a un problème de voix, séquelle d'une blessure de guerre. C'est la raison pour laquelle il ne peut parler qu'avec un appareil et qu'il porte toujours un cache-col. Nassara porte souvent un boubou quand il sort de la maison. Pour travailler, il met un pantalon bleu et un t-shirt.

On remarque une relation spéciale entre lui et le pain qu'il fabrique:

Fabriquer du pain demande amour et attention. Sans amour, il n'y a pas de bon pain (Haroun 2007 : 32:00-32:15).

Quand Nassara apparaît pour la première fois, il sort de sa maison, la porte bleue s'ouvre et on le voit dans un boubou bleu avec un tapis de prière et un chapelet. Il va à la mosquée. La boulangerie et la mosquée sont les deux lieux les plus associés à Nassara dans le film.



L'introduction de Nassara.  
(Haroun 2007 : 15:41)

### **Aïcha :**

Aïcha est la femme de Nassara. Elle est jeune et elle n'a pas encore d'enfant mais elle est enceinte. Quand elle est introduite dans l'histoire, elle sert un verre pour le thé. Elle avance vers les deux hommes assis sur la natte, et se recule sans leur tourner le dos. Cela montre son respect et son rôle de servante en tant que femme.

### **Atim :**

Atim est un jeune homme de 16 ans (cf. Malausa 2006 : 58) qui vient d'un village, probablement de Moussoro (cf. chapitre « La campagne et la ville »). Moussa, dont il fait la connaissance à son arrivée à N'Djamena, fait référence et à son âge et à son origine.

Moussa : Eh, tu n'es pas de N'Djamena toi. Tu sors de villeagois.

Atim : Écoute, ne m'appelle plus villageois, d'accord ? Je te connais pas, tu me connais pas. Salamaleik.

Moussa : Attends, attends. Laisse-moi parler. Tu sais quoi, je t'amène, petit.

Atim : Pas petit non plus.

(Haroun 2007 : 12:55-13:20)

Peut-être Moussa fait aussi allusion aux vêtements usés d'Atim, quand il l'appelle villageois. Pendant les heures de travail pourtant, Atim porte les mêmes vêtements que Nassara, un pantalon bleu et un t-shirt sans manches.

Atim est orphelin, au village il habite avec son grand-père.

L'assassin de mon père n'a jamais été inquiété. Il vit en toute liberté.

Mon père, je ne l'ai jamais connu. Il a été tué avant ma naissance.

C'est pourquoi on m'appelle Atim, l'orphelin.

(Haroun 2007 : 10:50-11:07)

Il semble qu'il soit musulman, car il vient du nord et on voit son grand-père porter un bonnet typique pour les hommes musulmans. A N'Djamena, il n'est pas pratiquant, au village on ne le voit pas. Atim, même s'il n'a pas de problème de voix, ne parle pas beaucoup.

Atim apparaît pour la première fois dans la toute première scène dans un plan moyen. Son grand-père l'a déjà appelé plusieurs fois et on entend sa voix aussi comme voix off avec l'image d'Atim. Atim va chez son grand-père, il suit son appel.



L'introduction d'Atim.  
(Haroun 2007 : 01:16)

### **Le grand-père d'Atim :**

Le grand-père d'Atim s'appelle Oumar Abatcha et vit dans une petite ville, probablement Moussoro. Il est aveugle, mais malgré ce manque d'assurance forcé, il exprime une certaine autorité. Il porte toujours des lunettes, un boubou, et un bonnet ou turban sur la tête. Sa canne de marche est toujours auprès de lui. Comme le père d'Atim est mort avant la naissance du jeune homme, Oumar est responsable de ce jeune homme.

Les acteurs dans l'histoire ne sont pas seulement en interaction avec les autres acteurs, mais aussi avec des objets (cf. Mikos 2008 : 119), comme c'est le cas de Nassara avec le pain par exemple. Pour lui, c'est le pistolet de son fils. Il le caresse avant de le donner à Atim. Le pistolet et Atim sont les deux instruments de vengeance (cf. Verdier 2007 : 10:36-11:36) et c'est pourquoi pour lui, le pistolet est un objet sacré.

Atim, par contre, se sent mal à l'aise avec le pistolet. C'est aussi l'objet spécial d'Atim, mais dans un sens négatif.



Le grand-père et le pistolet de son fils. (Haroun 2007 : 06:05)

### **• Les acteurs dans l'histoire**

J'ai déjà évoqué le contenu et ce que font les acteurs dans l'histoire. Il s'agit donc maintenant d'examiner leur rôle dans l'histoire. Qui est bon et qui est mauvais n'est pas facile à dire ici. Peut-être le réalisateur cherche lui-même à rompre avec cette dichotomie pour dire que chacun peut faire la différence.

Mikos parle des rôles fonctionnels qui sont déterminés par la fonction de l'acteur, et des rôles d'action sociale (cf. Mikos 2008 : 170 et suiv.). Le rôle fonctionnel d'Oumar Abatcha est le grand-père d'Atim et le chef de la famille, celui d'Aïcha est la femme de Nassara, c'est un rôle de servante. Le rôle fonctionnel de Nassara est le boulanger. Mais bien plus important encore dans l'histoire est son rôle d'action. Il est l'assassin du père d'Atim, même si l'on ne



voit pas cet acte dans le film. Pour Atim, le rôle d'action sociale c'est la mission de tuer, même s'il ne l'accomplit pas.

Dans la mise en scène, Atim et Nassara sont des personnages aux caractères très contraires. Nassara est droit alors qu'Atim est plutôt contradictoire, il donne une explication à ses scarifications qui n'est pas sensée. On pourrait dire que Nassara est actif, il cherche à expier son crime en allant à la mosquée. Atim paraît plutôt passif. Il a une mission, mais il hésite à l'accomplir. Il est influencé par sa famille, par son grand-père, alors que Nassara semble être autonome. Atim est très réfléchi, Nassara plutôt pragmatique. Le plus important est qu'Atim est le protagoniste dans l'histoire et Nassara l'antagoniste. C'est à cause de Nassara qu'Atim n'accomplit pas sa tâche. Ce n'est qu'à la fin qu'il devient pour la première fois actif en prenant la décision de ne pas tuer Nassara.

### **L'interaction des acteurs :**

L'interaction entre Nassara et Atim :

Atim cherche Nassara afin de le tuer. Dans cette intention, il ne fait montre d'aucun respect envers Nassara. C'est évident au début de l'histoire quand il l'observe plusieurs fois devant sa boulangerie. La première fois, Atim le regarde de loin. La deuxième fois, il s'approche. Nassara qui vient de distribuer le pain aux élèves de l'école coranique lui offre également une baguette. Atim la prend avec la main gauche<sup>3</sup>, parce qu'il tient le pistolet de la main droite, croque des morceaux et les crache par terre, devant Nassara. Cette scène montre le dégoût qu'Atim éprouve pour Nassara.

La fois suivante, la caméra les filme de plus près, on les voit en gros plan, tournant l'un autour de l'autre les yeux rivés l'un sur l'autre. Les regards sont intenses, puis Nassara finit par demander à Atim ce qu'il veut.

Plus tard, quand Atim travaille chez le boulanger et est chargé de faire le pain lui-même, il oublie la levure et les baguettes sont ratées et dures. C'est le moment où Nassara crache le pain par terre devant Atim. On observe ici un renversement symbolique de la scène initiale.

L'agressivité d'Atim revient dans la scène où il masse le dos de Nassara : il devient tout à coup brutal. Nassara toutefois ne veut pas de mal à Atim. Il lui explique dans une autre scène qu'il perd lui-aussi parfois le contrôle. Quand Aïcha n'est pas là, il lui demande de l'aide avec

---

<sup>3</sup> Dans beaucoup de pays d'Afrique et d'Asie, la main gauche est la main sale. C'est pourquoi c'est impoli de donner et de recevoir avec la main gauche (voir aussi : 43 Films ASBL 2010).

sa ceinture. Nassara ne veut pas qu'Atim devienne comme lui, qu'il se rende coupable, il veut sortir du cercle infernal et il se doute qu'Atim est venu pour régler ses comptes avec lui (cf. Pyramide Films 2006 : 11). C'est la raison pour laquelle il lui offre son amour paternel et qu'il souhaiterait même l'adopter et le reconnaître comme un fils.

Cette réaction de Nassara trouble Atim. Il ne sait comment traiter l'assassin de son père. Finalement, Nassara devient même un père pour lui. Il représente une figure paternelle, guide les pas d'Atim, « détourne les mauvaises énergies d'Atim » (Haroun cité par Pyramide Films 2006 : 12), jusqu'à ce que celui-ci ne prenne la décision de ne plus venger le crime commis contre sa famille.

Les autres interactions :

La relation entre Atim et son grand-père est marquée par le respect. Le grand-père en tant que chef de famille et patriarche mérite la considération qu'Atim lui accorde. Aussi le jeune homme obéit-il à la requête de son grand-père de partir et aller chercher l'assassin du père d'Atim.

Nassara aime sa femme et elle lui montre du respect. Cependant, pour elle, c'est un mariage de convenance. Quand Atim l'interroge sur les motivations de son mariage, elle explique :

Il est trop vieux, c'est ça ?  
C'est les parents, je n'ai pas eu le choix.  
(Haroun 2007 : 41:16-41:35)

Aïcha et Atim s'entendent bien. Quand Atim la voit, il fixe ses yeux sur elle. Mais comme Aïcha et Atim sont beaucoup plus jeunes que Nassara, le boulanger devient facilement jaloux. Cette complicité transparaît dans la scène où Aïcha et Atim mangent ensemble une pastèque, c'est d'ailleurs le moment où Atim questionne la jeune femme sur son mariage. Ils se moquent même de Nassara avec son appareil, mais lui les regarde de loin. Nassara lèvera plus tard la main sur sa femme. On voit Atim désespéré, qui entend les coups et les sanglots d'Aïcha.

Plus tard, quand Aïcha a perdu son enfant et Nassara part, Atim la console et la caresse. La relation d'Aïcha et d'Atim est donc marquée par l'affection et la sympathie.

## La communication :

La communication non verbale ou indirecte :

Dans le film *Daratt*, la communication est souvent non verbale ou indirecte. Il semble que les mots ne soient pas nécessaires pour exprimer les choses. Quand le grand-père d'Atim confie la mission à Atim, il ne lui ordonne pas de tuer Nassara. Il ne dit pas non plus que Nassara est l'assassin de son père. Peut-être Atim le sait-il déjà. Peut-être en ont-ils déjà parlé. Mais peut-être que tout est implicite et non-dit, et que les paroles ne sont pas nécessaires. Le grand-père lui donne l'arme de son fils et dit à Atim :

Agis avec intelligence et prudence. Nassara est un homme dangereux. Moi, je vais me retirer dans le désert. Je prierai Dieu pour qu'il veille sur toi. Ta mission accomplie, tu me retrouveras sous le jujubier.  
(Haroun 2007 : 6:40-7:10)

On se demande aussi comment Atim sait où aller pour retrouver Nassara. Il sait vraisemblablement que Nassara est boulanger. En tout cas, cette recherche est comme une ellipse dans le film.

Les regards aussi en disent long sur la communication. Le regard dirigé vers le bas caractérise souvent dans le film une expression de honte. Que ce soit la colère, la haine, l'affection ou la honte, on lit toutes les histoires dans les yeux des personnages. Une fois, Nassara exprime d'ailleurs l'importance des regards. Il dit à Atim :

Personne ne m'aime dans le quartier, je le sais. Toi aussi tu me déteste, je le sens dans ton regard.  
(Haroun 2007 : 1:18:00-1:18:16)

Les langues de la communication verbale :

Les langues utilisées dans le film sont le français et l'arabe tchadien. On peut constater que l'arabe est beaucoup plus employé que le français. Entre Atim, le grand-père, Nassara et Aïcha tous les mots sont prononcés en arabe. Seuls des personnages moins importants dans le film, comme un soldat, le vendeur de la Nouvelle Boulangerie et Moussa parlent le français. Moussa parle français avec sa tante et Atim. Le choix de langue dépend sûrement des origines des interprètes et des personnages dans le film. Comme Moussa est un jeune de N'Djamena, le français correspond à son personnage.

Ce qui est intéressant, c'est que la voix off d'Atim, qui désigne ses pensées, est en français aussi, peut-être parce qu'il s'adresse plutôt au spectateur qu'à un personnage dans le film. Cette voix off intervient à trois reprises : quand Atim explique son nom qui signifie

« l'orphelin », quand il raconte l'histoire d'un homme et son ombre et quand il s'exerce à tirer avec son pistolet sur le pont.

Pour les dialogues en arabe, il y a des sous-titres en français dans le film. C'est pourquoi dans la plupart des citations j'ai utilisé les sous-titres français.

- **Empathie et sympathie**

Mikos déclare que l'empathie est essentielle pour faire preuve de compréhension. Si on ne peut pas se mettre à la place de quelqu'un, comprendre ses actes, mots et pensées, on est limité dans ses propres actes. L'identification à un personnage dans le film signifie comprendre ses actes et prendre le rôle de la personne. Cependant, l'empathie signifie aussi ressentir les émotions du personnage. On ne doit pas pour autant nécessairement suivre les motifs et les actes du personnage. La sympathie pourtant est liée à la morale (cf. Mikos 2008 : 176 et suiv.).

Concernant la morale, on éprouve plutôt de la sympathie pour Nassara dans le film. Mais à cause de la perspective de la caméra qui met Atim au centre du récit, cette sympathie n'est pas très forte. On éprouve plutôt de l'empathie pour Atim même si l'on voit qu'il est en train de tuer le boulanger. La peur, les émotions qui sont focalisées sur le visage, la main tremblante et la sueur sur le front d'Atim font qu'on peut facilement se mettre à la place d'Atim. On voit que c'est même possible d'éprouver les mêmes émotions qu'un criminel.

#### **2.2.4. Narration et dramaturgie**

- **Composition**

L'histoire de *Daratt* est construite comme suit : la première scène se joue au village ou dans une petite ville au nord du Tchad. Les personnages d'Atim et de son grand-père sont introduits. Puis, on voit Atim dans le taxi brousse et arrivant à N'Djamena. À son arrivée, il fait la connaissance de Moussa. Ensuite, il va dans le quartier de Nassara pour attendre devant la porte du boulanger plusieurs jours de suite, jusqu'à ce qu'il commence à travailler chez Nassara. Aïcha est introduite dans l'histoire, le travail dans la boulangerie est montré, et on apprend ensuite comment la relation entre Nassara et Atim se développe. Atim a toujours l'intention d'assassiner Nassara, mais il n'y parvient pas. Après la fausse-couche d'Aïcha, la femme de Nassara, le boulanger souhaite adopter Atim et le reconnaître comme son fils. Le

film dévoile enfin le voyage d'Atim et de Nassara et se termine par la scène dans le désert où le grand-père d'Atim attend. C'est l'image finale du film.

- **Perspective**

L'histoire est montrée de la perspective d'Atim. C'est son voyage vers la capitale, la recherche de l'assassin de son père, ses tentatives d'assassinat envers Nassara. La caméra le place donc au centre de l'histoire.

- **Suspense**

Mikos fait la différence entre plusieurs formes de suspense. Premièrement, le réalisateur joue sur la curiosité du spectateur qui se demande comment l'histoire va évoluer. Quand on regarde *Daratt*, on s'interroge sur le dénouement de l'histoire, on construit des hypothèses. Deuxièmement, la tension dramatique est renforcée par le fait que le spectateur en sait plus que les personnages du film. Comme il sait déjà qu'Atim doit tuer Nassara avant que le boulanger le sache, ce suspense est garanti. Et troisièmement, l'effet de surprise est exploité dans le film. Quand Atim va chercher Nassara la nuit après laquelle Aïcha a perdu son enfant, c'est Aïcha qui le lui demande. Cette scène a été effacée (on peut la regarder dans le bonus du DVD) et l'on retrouve Atim seul qui se promène en pleine nuit. Par le biais de cette ellipse, on a amené le spectateur à s'interroger et provoqué un effet de surprise.

(cf. Mikos 2008 : 142 et suiv.)

- **Comique**

Il y a dans *Daratt* quelques scènes comiques.

À l'arrivée d'Atim à la ville, Moussa lui propose de rester chez lui. Il le ramène chez sa tante et lui dit :

Moussa : Je te présente un ami – qui va vivre quelques jours avec nous. Il vient d'Amérique.

La tante : D'Amérique ?

Moussa : Oui.

La tante : Je viens peut-être de Mars. Tu me ramènes tout le temps du monde à la maison. C'est pas un hôtel ici.

Moussa : C'est pas tous les jours qu'on a quelqu'un qui vient d'Amérique.

(Haroun 2007 : 14:00-14:32)

Le comique consiste dans le fait que Moussa reste sérieux et dans sa parole et dans sa mimique, alors qu'il raconte une grande idiotie.

Dans la scène dans laquelle Aïcha apparaît la deuxième fois (cf. Haroun 2007 : 33:37-34:12), elle sert du thé à Nassara et Atim. Atim la suit du regard et on voit qu'il est fasciné par elle. Nassara le remarque et lui jette le thé sur le bras avant de lui donner le verre. C'est un moment de comique burlesque où Nassara veut faire comprendre à Atim qu'Aïcha est sa femme.

De même on retrouve ce comique burlesque, sans paroles, dans les deux scènes suivantes. Dans l'une (cf. Haroun 2007 : 39:25-39:50), filmée de l'intérieur du stand de la boulangerie, Atim observe les gens qui passent et voit une jeune fille avec une corbeille pleine de mangues. Les mangues ne cessent de tomber et à chaque fois que la fille se penche pour ramasser les fruits tombés, d'autres tombent. C'est un moment comique. Finalement, Atim l'aide à ramasser les mangues et elle peut continuer son chemin.

L'autre scène (cf. Haroun 2007 : 53:12-53:55) nous présente Atim qui est en train de soulever un sac de farine sur son dos. Malheureusement, il a pris le sac du mauvais côté, ouvert, si bien que la farine s'étale sur le sol. Cette fois c'est Aïcha qui le regarde et qui sourit. C'est aussi elle qui aide Atim à nettoyer.

Ces scènes comiques font rire et détendent l'atmosphère du film.

- **Menace**

Une scène de menace pour Atim a lieu dans le bus en route pour N'Djamena (cf. Haroun 2007 : 10:12-10:50). Après avoir fixé le soldat en face de lui d'un air absent, le soldat lui parle et dirige son pistolet sur lui. Le soldat est montré en gros plan de face ce qui renforce l'intimidation. Les autres passagers ne réagissent pas, ils ne veulent pas se mêler de ce qui ne les regarde pas. On voit un homme âgé qui récite le coran, une femme avec un bébé. Atim ne dit rien et détourne son regard. La menace disparaît et la tension se volatilise.

Les tentatives d'assassinat d'Atim envers Nassara constituent d'autres scènes de menace. Parfois, Atim cache son pistolet sans que Nassara s'en rende compte, comme la scène où il rencontre Nassara pour la deuxième fois et qu'Atim s'approche de lui. Dans ces scènes, Atim cherche à tuer Nassara, mais puisqu'Atim n'arrive pas à tirer l'arme de sa veste ou de son pantalon, le suspense perd en intensité. D'autres scènes illustrent la menace. Une fois, Atim dirige le pistolet sur le miroir dans sa chambre puis sur Nassara qui est dehors. Cependant, il ne tire pas. Puis dans la scène où Nassara dort dans un fauteuil à bascule, il est montré dans le

plan moyen (cf. Haroun 2007 : 39:53-40:42). Atim s'approche, filmé dans un plan rapproché. Puis, le pistolet est présenté dans les mains tremblantes d'Atim par un plan caméra focalisant sur ce détail. Ce détail même augmente le suspense. La caméra s'approche de Nassara, d'abord dans un plan rapproché, puis en gros plan. Nassara ouvre les yeux et sent que quelque chose ne va pas. L'image d'Atim alterne avec celle de Nassara. Nassara se lève d'un coup et c'est à ce moment-là qu'Atim laisse disparaître le pistolet dans son pantalon. La menace disparaît aussitôt.

Une scène montre une situation de menace sans la présence d'une arme : quand Aïcha et Atim sont assis sur la natte, s'amuse et se moquent de Nassara (cf. Haroun 2007 : 41:17-43:07). Tout à coup, Nassara est là. Il avance et s'arrête devant eux, bien campé, d'un air furieux. C'est une image angoissante et non sans raison : Aïcha reçoit des coups ensuite.

### **2.2.5. Esthétique et présentation**

- **Montage et cadrage**

En ce qui concerne le montage des plans, on trouve toujours la coupe franche.

Les films contemporains sont généralement montés en coupe franche, même lorsqu'il y a saut dans l'espace ou dans le temps (Frouard 1996 : 2092).

Le film contient beaucoup de cadrages rapprochés. Haroun estime qu'il est important de montrer les expressions des personnages dans le film.

Dans la mesure où il s'agit d'un film sur deux individus qui ont besoin l'un de l'autre pour se définir, j'ai tenu à filmer en plans serrés, à traquer les expressions. Ce qui se passe entre eux est de l'ordre de l'indicible, de la confrontation animale. Cela passe par le regard, l'odorat (Haroun cité par Pyramide Films 2006 : 10).

- **Lumière et couleurs**

La lumière dans le film est surtout celle du jour, que ce soit le matin, le midi, ou le soir. Parfois le ciel est couvert et parfois le soleil brille et on voit les ombres des gens. La lumière est très vive, les couleurs sont claires et dans des tons pastel. Que ce soit le sable du désert ou de la ville, la farine ou les vêtements des personnages, la plupart des choses sont claires et

dans des tons doux. Seule la peau des personnages, parfois les vêtements ou la maison à l'arrière-plan de l'image sont sombres et forment donc un contraste avec les couleurs claires. Dans la nuit, on voit que des projecteurs étaient nécessaires pour tourner quelques scènes (comme la scène où Atim accompagne Nassara à la mosquée dans la nuit), puisque la plupart des rues de N'Djamena n'ont pas d'éclairage public.

- **Le ton et la musique**

### **Le ton :**

Les bruits qu'on entend dans le film sont naturels. Il peut s'agir du brouhaha des voix, des bruits des animaux comme les grillons, les oiseaux, les poules, les ânes dans le village. Dans la ville, on entend le klaxon, le bruit des voitures et des gens dans la ville, mais aussi des animaux comme les oiseaux et les chèvres. On entend l'annonce de la Nouvelle Boulangerie quand elle arrive, l'appel à la mosquée quand c'est l'heure de la prière, les machines de travail quand le boulanger fait du pain. Comme les personnages ne parlent pas beaucoup, on perçoit beaucoup de bruits authentiques.

Contrairement à l'image, on trouve le fondu dans le ton. C'est-à-dire que le bruit naturel est diminué un peu ou même jusqu'à l'arrêt et dans les scènes concernées, Atim raconte quelque chose. Cela se passe toujours quand on entend la voix off d'Atim. C'est comme si on entrait dans sa tête, dans ses pensées et on ne perçoit plus ce qui se passe aux alentours.

### **La radio et la musique :**

En analysant ce film, on remarque que la musique y est rare. Il y a une chanteuse à l'hôtel Kempinski où Atim va un soir. Elle chante dans le bar le chant « Dunya », la musique est donc liée à l'histoire. La radio diffuse parfois aussi de la musique. La musique de film n'est présente qu'au générique de fin : c'est le chant « Dans l'arène » qu'on a déjà entendu dans le film une fois à la radio.

À chaque fois qu'Atim est derrière le petit stand pour vendre du pain, il écoute la radio. C'est là qu'on entend des émissions d'information ou de la musique. Le rôle de la radio n'est pas très important ici. Mais au début de l'histoire, quand tout le monde écoute la radio pour apprendre la nouvelle de l'amnistie, elle devient un moyen de diffusion d'information nécessaire. C'est un peu comme si on attendait un message du ciel. Lorsque Nassara et Atim



mangent ensemble, ils écoutent eux-aussi la radio. Nassara cependant n'hésite pas à l'éteindre quand, fâché, il entend des critiques de gens qui ne croient pas à la paix sans punition.

- **L'histoire dans l'histoire**

Le moyen stylistique de la mise en abyme est utilisé dans le contexte de la tradition orale et de la littérature orale. Rosenstein dit que la littérature orale est marquée par des répétitions, des structures parallèles comme la mise en abyme, des métaphores et images, de l'onomatopée (cf. Rosenstein 2003 : 79).

On observe une telle mise en abyme dans le présent film. Atim raconte une histoire en voix off (cf. Haroun 2007 : 24:00-24:31). On le voit se promener avec Moussa. Donc soit il s'agit de ses pensées, soit il parle avec Moussa. Il demande s'il connaît l'histoire d'un homme qui voulait se débarrasser de son ombre. Cet homme court partout, il s'arrête, il se détourne et l'ombre est toujours là. Un jour, l'ombre est énervée et lui dit :

Écoute, inutile de te fatiguer. Tu ne te débarrasseras de moi que le  
jour où tu auras accompli ta mission.  
(Haroun 2007 : 24:22-24:31)

Cette histoire reflète sa propre histoire, l'histoire du film. Atim aussi a une mission à accomplir et peut être qu'il se sent comme cet homme, toujours poursuivi par son ombre, jamais en paix.

## 2.3. Analyse globale d'*Un homme qui crie*

### 2.3.1. Autour du film

- Origine et récompenses

*Un homme qui crie*, sorti en 2010, traite le thème de la culpabilité des pères de famille dans la guerre civile au Tchad.

C'est un film de Mahamat-Saleh Haroun. L'idée du film lui est venue pendant le tournage du film *Daratt* lorsque l'équipe du film a dû passer des moments d'incertitude et d'angoisse à l'arrivée des rebelles à N'Djamena. De plus, en 2008, pendant le tournage du court-métrage *Expectations* et deux ans après le tournage de *Daratt*, l'équipe a de nouveau vécu l'avancée des rebelles vers la capitale (cf. Pyramide Films 2010). Haroun explique cette expérience comme cruciale et à l'origine de son quatrième long-métrage, *Un homme qui crie*.

[D]ans l'équipe, nous étions tétanisés et angoissés... J'ai donc voulu parler de ces gens pris au piège de la guerre (Haroun cité par Pyramide Films 2010).

Le film est une coproduction entre le Tchad, la France et la Belgique.

Il a obtenu le prix du jury au festival de Cannes en 2010. En outre, il a reçu le Prix Robert Bresson au festival de Venise la même année et le « Premio Humanidade » au 34<sup>e</sup> festival de Sao Paolo. Au 46<sup>th</sup> Chicago International Film Festival, le film a par ailleurs obtenu le Silver Hugo pour le meilleur scénario ainsi que pour le meilleur interprète avec Youssouf Djaoro (cf. Chicago Film Festival 2012 ; Festival Cannes s.d.b).

La nomination du film et puis la remise du prix du jury au festival du film de Cannes a eu de grandes conséquences. Grâce à ces nombreuses récompenses, la scène internationale et le gouvernement tchadien ont posé leur regard sur le cinéma tchadien. L'Etat tchadien a même autorisé la réouverture du cinéma « Le Normandie » à N'Djamena. Ce cinéma, fondé en 1945, avait été fermé et négligé pendant les 30 dernières années. Haroun a d'ailleurs montré ce lieu dans le film *Bye Bye Africa* (1999) qui évoque le thème de la fermeture des salles de projection en Afrique. En janvier 2011, le cinéma a donc été inauguré avec une salle de 470 places et le nouveau matériel, sous la direction du cinéaste Issa Serge Coelo. L'ouverture a coïncidé avec les festivités des 50 ans de l'indépendance de Tchad et le film *Un homme qui crie* fut le premier film à être montré, le jour même de l'inauguration (cf. Cinemas for Africa 2010 ; Lafitte 2011 ; Malausa 2010b : 46).

- **Liste artistique (tiré de Pyramide Films 2010)**

Adam	<b>YOUSOUF DJAORO</b>
Abdel	<b>DIOUC KOMA</b>
Chef de quartier	<b>EMIL ABOSSOLO M'BO</b>
Mariam	<b>HADJÉ FATIMÉ N'GOUA</b>
David	<b>MARIUS YELOLO</b>
Djénéba	<b>DJÉNÉBA KONÉ</b>
Mme Wang	<b>LI HELING</b>

En ce qui concerne le casting du film, Haroun affirme d'une part qu'il a pour la première fois fait appel à des comédiens professionnels. Ce fut donc un vrai défi de combiner une équipe de comédiens professionnels et de comédiens non-professionnels. A cela s'ajoutent les différents accents, les interprètes venant et vivant dans différents pays en plus du Tchad, comme le Mali, le Congo, le Cameroun, la France.

D'autre part, il souligne qu'il n'a pas fait un grand casting et qu'il connaissait la plupart des comédiens qui jouent dans ce film (cf. Dayez 2011 : 11:42-14:00 ; Pyramide Films 2010).

Quand Haroun parle de ses comédiens, il souligne combien ils comptent pour lui. Il parle de Youssouf Djaoro qui joue le rôle d'Adam, de Hadjé Fatimé N'Goua qui joue le rôle de Mariam, de Dioc Koma qui joue le rôle d'Abdel et de Djénéba Koné qui incarne Djénéba.

Yousouf Djaoro :

C'est un formidable acteur qui sait rendre l'émotion palpable.

Hadjé Fatimé N'Goua :

Je trouve qu'elle est d'une intensité rare.

Dioc Koma :

est un vrai Parisien [...]. Je lui ai demandé de perdre son côté « titi Parisien » et de se mettre dans la peau d'un jeune Tchadien. Je crois qu'il a réussi à bâtir une vraie relation, souvent complexe, avec son « père » de cinéma, en exprimant de la tendresse et de la tension émotionnelle.

Djénéba Koné :

C'est une véritable découverte.

(Haroun cité par Pyramide Films 2010)

### **2.3.2. Contenu et représentation**

- **Le contenu**

Adam, ancien champion du Tchad, est maître-nageur dans un hôtel à N'Djamena. Son fils aussi est engagé à l'hôtel comme deuxième maître-nageur. Au cours de la privatisation de l'hôtel, le cuisinier est licencié et Adam craint lui aussi de perdre pour son poste. Finalement, Abdel, le fils d'Adam, devient le premier et seul maître-nageur. Adam pourtant, est déplacé à la barrière de l'hôtel comme gardien, ce qu'il vit très mal. De plus, ce changement de statut détériore la relation entre père et fils. Adam se sent vieux et inutile, et l'hôtel engage un nouveau cuisinier avec lequel il ne s'entend pas très bien. A cela s'ajoute encore la situation du pays. Les rebelles avancent et le gouvernement demande une cotisation ou une contribution de ces citoyens. Le chef de quartier force Adam à payer mais ce dernier n'a pas les moyens. Il n'a que son fils Abdel. Somme toute, il donne son fils à l'armée. Cette faute, qu'il regrette aussitôt, lui pèse beaucoup.

Un jour, la petite amie d'Abdel, Djénéba, arrive. Les parents d'Abdel ne la connaissent pas encore mais comme elle est enceinte et seule, ils l'accueillent chez eux. Adam attend des nouvelles de son fils chaque jour. Quand la situation de la guerre s'aggrave, tout le monde s'enfuit au Cameroun mais Adam, lui, continue à se rendre au travail, où il retrouve son ancien poste de maître-nageur. Un jour, il finit par ne plus y aller, le travail n'ayant plus de sens.

Après avoir avoué à Djénéba que c'est lui qui a livré Abdel aux mains des soldats, Adam se met en chemin pour Abéché. Il veut à tout prix ramener son fils à la maison. Arrivé à l'est du Tchad, dans la ville d'Abéché, Adam retrouve son fils dans la tente des invalides. C'est pendant la nuit qu'il parvient à l'emmener. Ils se mettent alors en route pour N'Djamena dans le side-car d'Adam.

Lors d'une pause au bord du Chari, Adam découvre qu'Abdel est mort. Il est désespéré et laisse flotter sur l'eau le corps de son fils.

- **Le titre**

Le titre « Un homme qui crie » fait référence à l'œuvre d'Aimé Césaire *Cahier d'un retour au pays natal*. Dans ce poème, l'écrivain martiniquais écrit :

Et surtout mon corps aussi bien que mon âme, gardez-vous de vous croiser les bras en l'attitude stérile du spectateur, car la vie n'est pas un spectacle, car une mer de douleurs n'est pas un proscenium, car un homme qui crie n'est pas un ours qui danse (Césaire 1971 : 63).

Ces vers ont inspiré le réalisateur Haroun. Pour lui, c'est un appel à l'engagement, à ne pas rester passif comme un spectateur, mais plutôt à s'engager pour transformer la vie, changer le quotidien. Il raconte ainsi l'histoire d'un homme qui finalement se met en chemin afin de prendre en main la situation et bouleverser le cours de sa vie (cf. Rotoubam 2011 : 8:45-10:11).

- **La première et la dernière scène**

Le premier cadrage est un plan rapproché montrant Adam et Abdel. Père et fils se trouvent dans la piscine et entrent dans une compétition qui doit prouver lequel des deux peut retenir sa respiration plus longtemps sous l'eau. La première fois c'est Adam qui gagne. Abdel veut montrer toutefois que cette victoire n'était qu'une faveur de sa part et il prouve la seconde fois qu'il est capable de battre son père. Le père vaincu incarne l'image d'un homme qui vieillit face à la jeunesse. Tout au début du film, on voit déjà que la relation entre ce père et ce fils est l'essence même de l'histoire. De plus, l'eau a une signification importante également. Si dans *Daratt*, c'est le sable et la saison sèche qui sont mis en avant, ici c'est l'eau.

L'opposition de ces deux éléments est d'autant plus nette si l'on compare directement la première et la dernière scène du film. A la fin du récit, quand Adam se rend compte qu'Abdel est mort, il le place à côté de lui au bord du fleuve. On les voit dans un plan moyen, Abdel allongé à côté de son père, et Adam assis regardant dans le lointain. La caméra fixe reste sur ce plan pendant 25 secondes, ce qui semble très long. Puis, Adam met son fils dans l'eau. Celui qui nageait auparavant dans la piscine, nage désormais dans les eaux du fleuve. La toute dernière séquence rappelle la fin de *Daratt* quand Atim s'en va avec son grand-père en partant dans le sable. Cette fois-ci c'est Adam qui avance dans l'eau. Comme Atim il a accompli sa mission, mais pas comme il l'entendait.

- **L'espace dans le film**

### **L'hôtel et le quartier populaire :**

Dans *Un homme qui crie*, on note une opposition entre l'hôtel de luxe et le quartier populaire dans lequel vit Adam. Pour Adam, l'hôtel et notamment la piscine est un « havre de paix » (Pyramide Films 2010). Cependant, son lieu de travail est aussi une fenêtre sur un autre monde, un monde auquel il n'a pas accès. Il se considère comme le chef des lieux, de la piscine, mais en vérité il n'est qu'un observateur, un spectateur, il appartient au quartier populaire (cf. Dayez 2011 : 3:50-4:35).

L'hôtel (qui est « Le Meridien » à N'Djamena) est présenté par le biais de la piscine qui se trouve derrière le bâtiment, la cuisine, le secrétariat et le bureau de la directrice. On découvre le quartier populaire par les petites ruelles et la cour de la maison d'Adam.

### **La piscine :**

La piscine est aussi un symbole de contraste par rapport à la situation dans laquelle se trouve le pays dans le film. La menace de la guerre omniprésente se heurte au caractère paisible d'un endroit calme qui a l'air de ne pas subir les événements qui ont lieu autour de lui. Quand tout le monde s'enfuit, cette tranquillité devient encore plus évidente. La piscine est calme, alors que tout autour sombre (cf. Dayez 2011 : 2:16-3:09).

En même temps, la piscine est une scène où, avant que tout le monde s'en aille, on peut observer des femmes et des filles, des militaires français, des enfants qui jouent. La piscine dans le film est donc un lieu tout aussi représentatif dans ce film que la boulangerie et surtout la cour de Nassara dans *Daratt*. (cf. Dayez 2011 : 2:16-3:09 ; Malausa 2010a : 42).



La piscine.  
(Haroun 2011 : 1:01:34)

### **N'Djamena :**

Alors que dans le film *Daratt*, tout se passe autour de la boulangerie, dans *Un homme qui crie* les scènes alternent entre l'hôtel et le quartier/la maison d'Adam. On voit souvent Adam aller de sa maison au travail et vice-versa. Il s'y rend en side-car. Les passages sont filmés surtout dans des plans moyens ou américains. Parfois, par des plans demi-ensemble, la caméra

accompagne le véhicule dans un travelling avant, vu par derrière ou de côté. On peut de cette manière découvrir la ville par les rues, on y voit le goudron ainsi que les ruelles du quartier.

L'une des scènes montre également le cuisinier David à l'hôpital général de N'Djamena. Il est seul dans une pièce, l'hôpital ne semble pas surchargé de patients.

Ce sont donc les images que l'on perçoit de N'Djamena dans le film : l'hôtel, l'hôpital, le quartier d'Adam et les rues.

### **Abéché :**

Abéché, une ville à l'est du Tchad, est située près de la frontière soudanaise. Comme il y a des groupes de rebelles au Soudan ainsi qu'au Tchad qui habituellement sont soutenus par les gouvernements respectifs, il est évident qu'il y a beaucoup de conflits à l'est du Tchad. Les rebelles, qui essaient encore et toujours d'avancer vers N'Djamena, viennent surtout de cette région. Abéché est une base militaire et on voit cette ville comme telle dans le film (cf. Auswärtiges Amt 2012).

Avant qu'Adam arrive au camp militaire et à la tente des malades dans laquelle se trouve son fils, on le voit arriver dans la ville. L'entrée est signalée par une plaque de rue à la droite de l'image. Cette image est montrée dans un plan d'ensemble.

### **Le privé et le public :**

Dans le présent film, de nombreux lieux publics sont montrés, comme l'hôtel, la rue, l'hôpital, le café. Cependant, même si on considère un lieu comme public, des rencontres privées peuvent y prendre place. Alors que le lieu de travail d'Adam est plutôt un lieu public, l'intérieur de l'hôtel peut être quant à lui privé. La situation devient parfois délicate comme par exemple lorsqu'Adam doit voir sa patronne et que cette rencontre a lieu dans le bureau de la directrice, Mme Wang.

Le café aussi peut être considéré comme un espace public, mais quand Adam y parle avec Mohammed, le chef de quartier, c'est un tête-à-tête, donc un moment privé, même si certaines personnes entendent certainement ce dont les deux parlent. Ce lieu est toutefois plus privé que la maison d'Adam si on considère que la famille d'Adam ne peut pas les entendre.

Par ailleurs, quand Mohammed avoue qu'il a donné son fils à l'armée, cela se passe dans la voiture du chef de quartier. C'est une conversation très privée dans un cadre fermé.

Certaines scènes se passent à l'intérieur de la maison d'Adam. C'est le cas lorsqu'Adam et sa femme Mariam mangent une pastèque ensemble et se caressent : cette situation appartient au privé et se passe dans un lieu intime.

Quand l'amie d'Abdel arrive, on voit une séquence montrant Adam qui interroge la jeune fille. Cette conversation a aussi lieu à l'intérieur d'une pièce et non sans raison : Djénéba raconte d'où elle vient, d'où elle connaît Abdel et qu'elle attend un enfant de lui.

Au moment où les soldats viennent chercher Abdel, Adam est dans sa chambre. Peut-être savait-il à l'avance que les soldats emmèneraient son fils ce jour-là. En tout cas, il ne s'est pas levé comme d'habitude et se trouve encore dans la chambre. On est témoin de ses réactions face à la capture de son fils. Abdel et Mariam ne le voient pas, ne peuvent pas lire dans son regard que c'est lui qui est coupable. Ce qui est intéressant, c'est que l'aveu se fait aussi à l'intérieur : c'est dans un cadre intérieur que non seulement la faute devient visible, mais aussi l'aveu de cette faute quand Adam parle à Djénéba.

### **L'étendue et l'étroitesse :**

On ressent l'exiguïté dans ce film surtout par la présence des couloirs. Quand David est licencié et rentre chez lui, il passe par un couloir. Quant à Adam, après l'entrevue chez la patronne et après avoir appris sa mutation de poste chez la secrétaire, il est montré dans des couloirs de l'hôtel. Il va revêtir son uniforme puis parle ensuite avec Abdel, toujours dans ce même couloir. Cette étroitesse est opposée à l'étendue de la piscine ou du travail à la piscine. En tant que gardien, il n'a qu'une petite place de travail, alors qu'à la piscine il ne se sent pas emprisonné.

La ruelle étroite, quand Adam court chez Mohammed, et le mur, contre lequel il est poussé quand Mohammed le menace dans la rue, sont aussi des éléments qui véhiculent l'angoisse, le désespoir et la menace permanente.

A la fin du film les plans se font plus étendus et larges, notamment quand Adam se met en route vers le camp dans lequel est stationné son fils.

- **Le temps dans le film**

Le film a été produit en 2010 et l'histoire a lieu à cette même époque. Comme *Daratt*, *Un homme qui crie* appréhende la situation politique au Tchad. C'est l'histoire de la menace permanente de la guerre. Les rebelles, qui s'approchent encore et toujours de N'Djamena,



doivent être repoussés par l'armée pour maintenir le gouvernement et éviter un nouveau coup d'Etat. C'est la trame du film, mais c'est aussi la réalité dans le pays.

« Le temps de l'histoire » et « le temps du récit » (Genette 2007 : 21) ne sont pas conformes. Ils coïncident dans certaines séquences, comme les conversations, les rencontres. Cependant, le montage recèle beaucoup d'ellipses. On ne suit pas la vie d'Adam à la minute, au jour, au soir près, mais c'est le cours de l'histoire qui nous est raconté. Les événements réels de l'histoire ont lieu sur au total quelques semaines, alors que le temps du récit total ne dure que 90 minutes.

Comme dans le film *Daratt*, le temps qui passe est représenté non seulement grâce au montage et à la longueur du cadrage mais aussi par l'espace. Quand Adam se met en chemin pour Abéché pour aller chercher son fils, il voyage dans le temps et dans l'espace. Le réalisateur a recours à différents plans, par derrière, par devant ou de côté, dans des travellings ou des cadrages fixes pour suivre le personnage dans son déplacement. Des cadrages éloignés alternent avec des cadrages rapprochés, et ce jeu de distances engendre une implication affective du spectateur par rapport au personnage : on peut se sentir émotionnellement parfois très proche de lui et parfois assez éloigné aussi. Quand la camera reste fixe et Adam s'éloigne avec son side-car, on a vraiment le sentiment qu'il traverse l'espace et ainsi le temps.

On trouve aussi des rétrospectives dans le film. Comme dans *Daratt*, il y a un événement, auquel on se réfère tout au long du film, qui est situé dans un passé antérieur à l'histoire narrée. Il s'agit de la compétition de natation où Adam a gagné pour son pays. C'est la raison pour laquelle tout le monde le surnomme « champion ».

Quand Adam parle avec David, le cuisinier, au début du récit, il fait allusion au passé en mentionnant que rien de mal ne peut arriver puisqu'ils ont travaillé à l'hôtel pendant 30 ans. La scène où Djénéba raconte son histoire est aussi liée au passé. Elle raconte l'origine de sa famille et comment elle a connu Abdel, ce qu'on ne voit pas dans le film. Les situations évoquées ici se réfèrent toutes à un passé qui n'est pas montré dans le film.

Il y a pourtant aussi un événement crucial qui est présenté dans le récit et auquel les personnages se réfèrent : la capture d'Abdel. Dans les pensées des personnages, surtout des parents d'Abdel, on voit remonter cette situation. Adam aborde le sujet face à sa femme et à Djénéba à laquelle il avoue sa faute.

### 2.3.3. Personnages et acteurs

- Les personnages principaux

#### Adam :

Adam est un homme qui a la cinquantaine. Il est marié et a un fils. Il travaille dans un hôtel comme maître-nageur. Adam porte au travail toujours un t-shirt blanc, un short blanc et une casquette à visière, blanche elle aussi, comme il dit à son fils : « Tu sais, le surveillant des baigneurs, il doit toujours être en blanc. » (Haroun 2011 : 2:20-2:27). Dans son temps libre, il est en pantalons et t-shirt également. Il est le père d'une famille musulmane qui n'est pas pratiquante.

La première scène dans laquelle on le voit le représente à la piscine avec son fils Abdel avec lequel il fait une compétition. L'importance de l'eau et la natation est d'ores et déjà soulignée. En effet, le personnage d'Adam est issu d'une ethnie qui vit près des fleuves (cf. Dayez 2011 : 3:13-3:49). Il est en outre un ancien champion de natation et comme il dit lui-même, la piscine est sa vie.

Mme Wang : Vous pensez vraiment qu'on a besoin de deux personnes à la piscine ?

(Adam, voix off) : Vous savez, Madame Wang, la piscine, c'est toute ma vie. Je suis le premier maître-nageur du Tchad. J'ai été champion de natation de l'Afrique centrale en 1965.

(Haroun 2011 : 11:26-11:46)

Dans cette scène, au lieu de répondre directement, Adam se contente de penser et l'on entend ces propos d'une voix off. Dans l'histoire, tout le monde surnomme Adam « champion » : le voisin dans la rue, les collègues au travail comme le cuisinier et le gardien, même le chef de quartier. C'est une marque sensible de respect.

Même quand la guerre éclate, Adam se raccroche encore à la piscine.

Alors que tout autour de lui fout le camp, la seule chose à laquelle Adam peut encore se raccrocher, telle à une bouée de sauvetage, reste cette piscine. Cette eau plane, sans vague, devient pour lui le seul espace où il a le sentiment de maîtriser son destin, le sentiment d'être encore en vie, de ne pas sombrer (Haroun cité par Pyramide Films 2010).

A part la piscine, il y a un autre objet qui est lié au personnage d'Adam : le side-car. En même temps, c'est lié au poste de maître-nageur : quand Adam est muté, il donne les clefs de la voiture à son fils Abdel qui continue le travail de maître-nageur.

D'après Haroun, ce véhicule est un élément romanesque dans un film plutôt réaliste (cf. Rotoubam 2011 : 00:57-1:44).



L'introduction d'Adam et d'Abdel.  
(Haroun 2011 : 00:45)

### **Abdel :**

Abdel est le fils d'Adam et il a 20 ans. On apprend cela dans la scène où Mohammed, le chef de quartier, amène Adam au travail et lui raconte qu'il a donné son fils à l'armée. Le fils de Mohammed a 17 ans et il demande à Adam l'âge de son fils. Abdel travaille aussi à l'hôtel et c'est par son père qu'il est devenu le deuxième maître-nageur de la piscine. Il est jeune, sportif et il apprend aux gens à nager avec beaucoup d'enthousiasme et de joie. En dehors du travail, il est toujours habillé de manière décontractée, en t-shirt et short.

Ce jeune homme a une relation cachée avec Djénéba qui attend un enfant de lui.

La première fois qu'il apparaît dans le film, c'est avec son père dans la première scène. On remarque que la relation entre lui et son père est d'une grande importance dans le film. Quand les deux travaillent à la piscine, on voit tout au début du récit quel est l'objet spécial d'Abdel : son appareil photo. Il veut documenter sa vie avec des photos, c'est pourquoi il photographie souvent son père et sa mère.

Abdel : Laisse-moi prendre une photo.

Adam : Arrête avec ça.

Abdel : Attends, je prends juste une.

Adam : Tu prends tous les jours des photos.

Abdel : C'est juste pour raconter ma vie.

Adam : Ta vie !

(Haroun 2011 : 2:44 -2:57)

### **Mariam :**

Mariam est la femme d'Adam et donc la mère d'Abdel. Elle porte toujours un mouchoir de tête<sup>4</sup> et de plus un lafaye<sup>5</sup>. On voit donc par ses habits qu'elle est musulmane. Elle est une

<sup>4</sup> **mouchoir de tête** n.m. Tissu servant à couvrir la tête (Djarangar s.d.b).

<sup>5</sup> **lafaye** n.m. Voile de plusieurs mètres de long qui sert aux femmes à se draper, contre le vent de sable et le froid... et le regard insidieux des hommes (Djarangar s.d.a).

mère et femme attentive. La première scène dans laquelle elle est montrée est celle du partage de la pastèque avec Adam, ce qui révèle l'amour qu'ils éprouvent l'un pour l'autre.

### **Djénéba :**

Djénéba est l'amie d'Abdel. Le personnage a le même nom que l'interprète. Elle dit même dans le film qu'elle s'appelle Djénéba Koné. Dans le film, elle a 17 ans et vient du Mali, d'une famille d'artiste, d'où son amour pour la musique. Dans la scène où Adam et elle sont assis dans une pièce, côte à côte, regardant dehors, Adam lui demande beaucoup de choses. Cette scène a même l'air d'une interview. De là, on apprend son nom, son âge et son histoire.

Adam : Qu'est-ce que tu fais dans la vie ?

Djénéba : Je suis chanteuse.

Adam : Chanteuse ?

Djénéba : Oui.

Je viens d'une famille d'artiste. Depuis l'âge de 6 ans je chante.

Adam : Comment tu as connu Abdel ?

Djénéba : Je chante dans un bar. Un soir, à la fin du concert, il est venu me voir. Il m'a invitée à manger. Ça fait un an, on est ensemble. J'attends un enfant.

(Haroun 2011 : 52:30-53:30)

Elle est introduite dans l'histoire après la capture d'Abdel, même si on peut aussi imaginer son existence avant : quand Abdel a passé la nuit dehors, on se demande d'où il vient. Dans une autre scène, après la mutation d'Adam et la promotion d'Abdel, Abdel veut expliquer à son père qu'il a besoin de ce travail et il lui dit : « Ce travail, ça va m'aider beaucoup. C'est moi aussi j'avais, j'avais avoir des obligations » (Haroun 2011 : 25:00-25:14). On aperçoit également dans une autre scène Abdel et son amie dans le side-car, de loin.

On ne la voit pourtant de près qu'après le départ d'Abdel. Elle marche tranquillement le long de la rue, cherchant la maison de la famille d'Abdel. Comme elle est seule, enceinte, étrangère dans le pays, elle semble aussi étrangère à l'histoire et dans l'image même. Le cadrage de l'image est sur un plan moyen. La caméra est fixe, Djénéba s'approche de la caméra et quand elle est tout près, la caméra l'accompagne dans un travelling, jusqu'à ce qu'on puisse la voir par derrière. Puis, la caméra reste fixe. Il y a une coupe franche dans le montage, après laquelle on voit Djénéba dans la cour d'Adam.



L'introduction de Djénéba.  
(Haroun 2011 : 47:31)

Le réalisateur Haroun explique combien la mise en scène de l'introduction de Djénéba est spéciale :

Avec Marie-Hélène Dozo, la monteuse, nous voulions que Djénéba débarque dans le récit comme par effraction, alors que les enjeux du récit sont posés, et qu'on se demande qui est cette jeune femme enceinte. Je souhaitais qu'elle ait un côté un peu sauvage et qu'elle fige le spectateur (Haroun cité par Pyramide Films 2010).

### **Le cuisinier :**

David, le cuisinier de l'hôtel, vient du Congo. Adam et David ont à peu près le même âge et ils s'entendent bien. La première fois qu'il apparaît dans le film, tout au début, il marche le long du couloir pour s'asseoir sur un banc, ensemble avec Adam. Il explique qu'il est très inquiet à cause de la privatisation de l'hôtel et on va voir après que ses soucis sont justifiés.

Tout comme la piscine pour Adam, c'est la cuisine qui joue un rôle signifiant pour David. C'est pour cela qu'il dit : « Quand je fais à manger, c'est de l'amour, que je donne aux gens, de l'amour ! » (Haroun 2011 : 38:39-38:48).

### **• Les acteurs dans l'histoire**

En ce qui concerne les rôles fonctionnels, il y en a beaucoup dans l'histoire : Adam et Mariam sont les parents d'Abdel, Adam est le maître-nageur, et puis il y a le cuisinier, la directrice, le chef de quartier, la copine d'Abdel. Adam est dans son rôle social le père qui donne son fils à l'armée et Abdel, dans ce sens, la victime de la décision de son père.

La mise en scène montre Adam comme un homme comme tout le monde. Il n'est pas droit dans ses décisions. D'abord, il livre son fils aux mains des soldats, pour plus tard essayer d'annuler cet événement. Il est passif et devient actif quand il est déjà trop tard. Adam est autonome tout en étant influencé. Le chef de quartier, la privatisation de l'hôtel, sa fierté ont une grande influence sur lui. Mais finalement, cela a été sa propre décision de livrer son fils aux soldats.

## **L'interaction entre les acteurs :**

*La mémoire de la guerre civile se transmet de père en fils.*<sup>6</sup>

L'interaction entre Adam et Abdel :

L'interaction entre Adam, le maître-nageur et père d'Abdel, et son fils est caractérisée par différents éléments. Ce n'est pas une mauvaise relation, les deux travaillent bien ensemble à la piscine et quand Adam amène son fils à la maison dans son side-car, on peut même sentir de la joie et de l'amitié. Cependant, il y a une sorte de compétition entre les deux. Cette compétition est déjà visible dans la première scène, où Abdel reste sous l'eau plus longtemps qu'Adam, l'ancien champion de natation - en réponse à quoi Abdel s'exclame que c'est désormais lui le champion. Le père devient jaloux, surtout quand la nouvelle chef chinoise met Abdel en poste à la piscine et lui à la barrière de l'hôtel. Adam se sent vieux et il vit très mal cette dégradation. Son corps, son outil de travail, est devenu inutilisable (cf. Dayez 2011 : 5:02-5:40), alors que son fils est jeune, sportif et bon animateur à la piscine.

De plus, la relation entre père et fils n'est pas marquée par la franchise. Bien que le fils se soucie de son père et vice-versa, ils ne se parlent pas ouvertement. Quand Abdel a passé la nuit dehors, son père l'interroge mais Abdel ne lui répond pas. Abdel cache sa relation avec Djénéba. Plus tard, le jeune homme ne lui explique pas non plus ce qui s'est passé chez la patronne, craignant peut-être la rage de son père à la nouvelle que lui, Abdel, est promu nouveau maître-nageur. Le père ne parle pas non plus à son fils et ni ne partage ses soucis quand il se doute d'un changement au travail. Il n'écoute pas son fils quand celui essaie d'expliquer sa situation et tente de dévoiler que son amie attend un bébé. Le père n'est pas attentif, alors que son attention aurait pu empêcher que le mal se produise. Quand le moment est venu où Abdel doit partir pour la guerre, Adam ne peut pas regarder son fils dans les yeux. Son fils veut détendre la situation en parlant à son père, en l'invitant à prendre le petit-déjeuner, mais le père reste immobile sur son lit. Ces éléments montrent le caractère fermé de la relation entre père et fils.

La vie de famille :

Les familles dans les films de Mahamat-Saleh Haroun ne sont pas nombreuses. Ainsi dans *Un homme qui crie*, il y a seulement un enfant dans la famille. Haroun dit :

---

<sup>6</sup> Citation d'Haroun dans Malausa 2010b : 43

La famille est donnée comme le lieu de toutes les harmonies, c'est un cliché qui colle à la peau de l'Afrique : mais les familles africaines sont comme les autres. C'est peut-être pour aller contre ce cliché que les familles dans mes films ne sont pas nombreuses, je préfère un ou deux enfants pour soustraire mes récits à ce folklore du collectif (Haroun cité par Malausa 2010b : 43).

Il y a une scène dans le film où on voit les parents et leur fils ensemble (cf. Haroun 2011 : 28:03-31:52). Cette situation est tellement étrange qu'elle a déjà l'air d'être comique. C'est un peu comme une scène de théâtre où les gens viennent et s'en vont. Ici c'est la mère qui s'en va pour s'occuper de la voisine et qui revient tout de suite après. C'est une scène de silence entre père et fils, que la mère essaie de rompre mais sans y parvenir. Ce n'est que lorsqu'elle s'en va qu'Adam demande à son fils si lui aussi pense qu'il est vieux. Mais il ne reçoit aucune réponse. La mère est placée entre les deux hommes, elle ne comprend pas le silence entre son mari et son fils. C'est un monologue auquel personne ne répond.

Je ne comprends pas votre silence.  
Je pensais vous faire plaisir avec ce repas et personne ne dit rien.  
D'habitude, vous faites toujours des commentaires sur ma cuisine. Et là, rien. Pas un mot.  
Si quelque chose ne vas pas, parlez. Si c'est pas bon, dites-le.  
Je déteste cette ambiance.  
Je ne sais plus ce que je dois dire.

[Elle se lève pour parler à la voisine, puis elle revient.]

Je ne comprends pas ce qui se passe ici.  
Dès que je me lève, vous parlez, et quand je reviens, c'est le silence.  
On ne me dit rien sur ma cuisine. On refuse de me répondre.  
Vous avez décidé de ne pas parler, c'est ça ?  
(Haroun 2011 : 28:03-31:52)

Ainsi le conflit entre père et fils devient aussi évident dans la vie familiale et crée une tension au contact des autres membres de la famille.

En outre, Abdel sert son père dans cette scène. Ils ne se parlent pas mais il y a quand même des gestes. Abdel montre du respect à son père en lui servant de l'eau. Cependant, les deux sont dans des mondes différents. Abdel vit dans son propre monde de modernité tout en vivant encore chez sa famille traditionnelle. C'est peut-être pourquoi les personnages de cette famille ne se rapprochent pas, ils vivent dans des atmosphères différentes et n'arrivent pas à comprendre ou imaginer la vie et les pensées de l'autre (cf. Pyramide Films 2010).

L'interaction entre Adam et Mariam :

La relation entre les parents d'Abdel est harmonieuse, mais elle devient distante au fil de l'histoire.

Au début du récit, il y a une scène dans laquelle les deux sont assis à l'intérieur de la maison et mangent une pastèque ensemble. Cette scène est marquée par la tendresse du couple. Haroun explique qu'il aborde le thème tabou du sexe dans cette séquence, qu'il montre la vie intime des parents qu'au Tchad on ne s'imagine pas (cf. Rotoubam 2011 : 7:08-7:55).

La relation devient si distante que sa femme ne parvient pas à l'amadouer quand Adam refuse de manger jusqu'au retour de son fils. Un moment fort est particulièrement intense : lorsque tout le monde s'enfuit et que Mariam incite son mari à partir au Cameroun aussi. Adam toutefois refuse de s'en aller et pense seulement à son travail. Mariam est très forte dans cette situation et démontre Adam que la situation est sérieuse. Cependant, Adam reste têtu.

Mariam : Tu as entendu la voisine ? Ils partent au Cameroun.

Tout le monde fuit. C'est la panique.

Il faut faire quelque chose. On ne peut pas rester comme ça.

Adam : Et mon travail à la piscine ?

Mariam : C'est une question de vie et de mort. Et toi tu me parles de piscine. Ça va pas, non ?

Tu as changé Adam, je ne te reconnais plus.

Adam : C'est pas moi, c'est le monde qui a changé.

(Haroun 2011 : 1:07:50-1:08:22)

Les autres interactions:

Djénéba est accueillie chaleureusement par Mariam et Adam qui ne la repoussent pas : « Sois la bienvenue, ma fille », lui dit la mère de famille (Haroun 2011 : 49:47-49:57). Elle la regarde comme sa propre fille. Adam aussi lui parle d'une manière complaisante et la console quand elle est anxieuse de l'avancée des rebelles. C'est à elle qu'il confesse finalement sa faute.

Adam est reconnu dans le quartier grâce à son statut d'ancien champion. Peut-être est-ce pour cela qu'il connaît bien le chef de quartier, Mohammed. Quand les deux se retrouvent dans le café, Mohammed est toutefois fâché. Adam n'a pas encore payé sa contribution aux efforts de guerre. Tout le monde se lève quand Mohammed entre dans le café. A Adam il ordonne de l'appeler « chef de quartier », et non Mohammed. Il joue de son autorité dans cette scène. Cependant, dans une autre scène, dans sa voiture, il confie à Adam qu'il a livré son fils de 17 ans à l'armée. C'est à cet instant-là un homme vulnérable. Il prie Adam de ne pas répéter ce secret, mais de le garder pour lui.



La relation entre Adam et Mohammed est assez tendue, notamment lorsqu'Adam lui demande s'il ne peut pas partir en guerre à la place de son fils. Mohammed réplique qu'il est trop tard. La vue de Mohammed qui enfin s'enfuit comme tout le monde met Adam en rage. D'abord, Mohammed l'avait mis sous pression et après il s'en va lui-même.

Dans la vie d'Adam, une autre personne incarne l'autorité : la directrice de l'hôtel. Les employés de l'hôtel, ainsi qu'Adam, lui montrent du respect, s'inclinent devant elle quand elle arrive à l'hôtel le matin. Au début de l'histoire, elle lui demande s'il pense qu'ils ont besoin de deux personnes à la piscine. Elle parle d'un ton affirmatif et agit selon les principes de l'économie libre. Adam a peur. A la fin de l'histoire, quand Adam est le seul employé à être venu au travail à cause de la situation de guerre, elle le remercie. On sent qu'elle est gênée, puisqu'elle a fait du mal à Adam qui est par contre très fidèle.

Enfin, il y a David, le cuisinier. La relation entre Adam et David est amicale. Ils parlent de leurs soucis. Quand David est licencié, il dit à Adam que le malheur « c'est que nous avons confié notre destin entre les mains de Dieu » et que « David, il ne peut rien contre Goliath » dans cette histoire (cf. Haroun 2011 : 11:47-13:25). Il est croyant, mais il est désespéré. Adam lui rend visite à l'hôpital un peu plus tard, mais ne lui raconte pas qu'il travaille désormais à la barrière de l'hôtel. Peut-être qu'il ne veut pas l'inquiéter. Cependant, c'est un fait qu'il n'évoque pas non plus lorsque David l'invite chez lui et le prie de parler, d'expliquer son malheur. Il n'est pas qu'un simple collègue de travail, mais un véritable ami. Pourtant, Adam reste très fermé comme il l'est avec sa femme et tout son entourage après le départ de son fils.

### **La communication :**

La communication non-verbale ou indirecte :

Comme dans le film *Daratt*, dans le présent film, beaucoup de choses passent par les regards, les yeux. La honte, le désespoir sont perceptible dans les regards tournés vers le sol.

Le respect est exprimé par différentes attitudes et gestes : le fait de s'incliner (devant la patronne), de se lever (devant le chef de quartier dans le café) ou de servir de l'eau (au père). Le contraire est évident dans la scène où Adam arrive à l'hôtel : le gardien de la barrière crache par terre, car il sait qu'Adam va lui prendre son poste. Adam ne peut pas comprendre cette réaction, puisqu'il n'en sait rien. A divers moments dans les films, le scénario se passe de mots, comme la scène de la pastèque.

On trouve aussi des marques de communication indirecte. Quand Djénéba veut savoir ce qui s'est passé avec Abdel, elle ne reçoit pas de réponse, ou tout au moins pas de réponse directe.

Djénéba : Il est où, Abdel ?

Mariam : Désormais tu vas habiter avec nous. Tu occuperas la chambre d'Abdel.

Djénéba : Merci, Maman.

(Haroun 2011 : 54:30-54:50)

Haroun souligne que l'Afrique est le continent de l'inexprimé. Comme dans la scène décrite, la guerre n'est pas directement abordée dans le film.

Afrika ist ein Kontinent des Ungesagten, deshalb schien es mir nicht möglich, einen Film zu machen, der den Krieg offen anspricht. Er ist einer der Motoren meiner Geschichte, aber eher als ein Brodeln unter der Oberfläche spürbar (Haroun cité par Leitner 2011).

Les langues de la communication verbale :

En comparaison avec *Daratt*, *Un homme qui crie* est plus marqué par le français que par l'arabe. Peut-être ce fait est-il lié au casting international du film. Il y a aussi des sous-titres en français de tous les passages parlés en arabe. Le titre est uniquement en français.

Adam et son fils parlent surtout le français, un peu l'arabe. Il en va de même pour Adam et le chef de quartier. Djénéba et David qui viennent du Mali et du Congo, pas seulement les comédiens, mais aussi les personnages dans le film, parlent seulement français; idem pour la directrice chinoise Mme Wang. Mariam parle l'arabe, sauf avec Djénéba. Les autres rôles secondaires comme la secrétaire de l'hôtel et le nouveau cuisinier parlent aussi l'arabe.

On voit ainsi que le français est dominant dans les conversations. L'arabe est surtout utilisé pour les salutations et à part Mariam pour les petits rôles.

- **Empathie et sympathie**

Comme je l'ai déjà expliqué dans l'analyse de *Daratt*, on peut éprouver de l'empathie ou de la sympathie pour des personnages du film. La sympathie est liée à la morale, alors que l'empathie ne l'est pas. C'est la raison pour laquelle on peut dire que le spectateur éprouve de l'empathie pour Adam dans le film. On n'est peut-être pas d'accord avec sa décision de livrer son fils à l'armée, mais c'est quand même possible de le comprendre. Il est humilié par son changement d'emploi au sein de l'hôtel et lui qui avait beaucoup de prestige, apparaît même ridicule (cf. Pyramide Films 2010). Haroun dit :

Sans jamais le condamner, j'ai cherché à me demander si on pouvait le comprendre (Haroun cité par Pyramide Films 2010).

Et le réalisateur Haroun parle aussi du rôle du spectateur. Il met en évidence qu'il s'agit dans le film d'une relation entre personnage et spectateur et qu'il faut absolument éviter de juger le personnage dans le film. Il a essayé et très bien réussi à amener le spectateur à penser que ce qui arrive à Adam est horrible et à le faire s'interroger sur ce qu'il aurait fait à la place du personnage principal. En tant que spectateur on ne juge donc pas le film, mais on commence à réfléchir et à éprouver de l'empathie pour Adam (cf. Dayez 2011 : 5:43-6:40).

#### **2.3.4. Narration et dramaturgie**

- **Composition**

L'histoire d'*Un homme qui crie* est construite comme suit : elle commence par la scène à la piscine montrant père et fils. Tout de suite après, on découvre l'environnement de travail, la patronne, le cuisinier David. Après cela, le regard se porte sur le milieu familial : on voit Mariam, la femme d'Adam, Abdel qui rentre le matin, et on entend la voisine. Jusqu'à la capture d'Abdel, les scènes alternent entre l'hôtel et le quartier, et les scènes de travail et des chemins empruntés jusqu'au travail sont dominantes. Après qu'Abdel est parti, les scènes à la maison se font plus nombreuses. Le tournant dans le film, dans la monotonie du quotidien, est le voyage d'Adam. Il se met en chemin pour aller chercher son fils. L'histoire ne se termine pas à Abéché, mais au bord du Chari, près de N'Djamena. C'est là, presque rentré à la maison, qu'Abdel meurt et qu'Adam laisse partir son fils, flottant sur l'eau.

- **Perspective**

L'histoire est montrée de la perspective d'Adam. On voit son travail, ses interactions avec Abdel, Mariam, Djénéba, la patronne, l'ancien et le nouveau cuisinier, le gardien, la secrétaire, le chef de quartier. Bien qu'on puisse se mettre dans la peau d'autres personnages aussi comme Abdel, Djénéba ou Mariam, le film ne décrit pas leurs histoires et leurs parcours.

- **Le comique**

Contrairement à *Daratt*, *Un homme qui crie* n'a pas de séquences qui font rire. On y trouve du comique, mais dans le présent film, ces scènes ne font qu'augmenter la tension.

Haroun distille régulièrement dans le film des pointes comiques qui, loin de fragiliser la teneur dramatique du récit, le renforcent au contraire. [...] De petits détails qui peuvent sembler anodins contribuent au contraire très efficacement à soutenir la tension, bien plus que ne l'auraient fait une musique dramatique ou les paroxysmes de violence que cultivent si volontiers les films occidentaux situés en Afrique (Barlet 2010).

Ces détails peuvent être par exemple le fait que le nouveau cuisinier se fâche contre le chien et s'assoit auprès d'Adam sur le banc qui succombe aussitôt sous le poids du cuisinier. Cette scène peut faire rire pour un instant, mais après, elle renforce le sentiment de la tension qui existe entre Adam et le nouveau cuisinier. Il en va de même pour la séquence où Adam met le costume de gardien qui est trop petit. Cela fait sourire, mais en même temps la scène souligne le malheur d'Adam. Le repas de famille déjà mentionné est aussi une situation comique, puisque le père et le fils ne se parlent pas et la mère essaie de dissiper la tension. Cependant, elle ne fait que l'aggraver.

- **La menace**

Dans *Un homme qui crie*, il y a une menace permanente qui plane sur le monde d'Adam et les autres personnages. Les militaires sont toujours présents, tchadiens comme français. Quand la guerre éclate, les soldats tchadiens entrent à l'hôtel, font une tour et s'en vont. Les soldats français apparaissent dans une autre scène, s'amusant dans la piscine. La guerre n'est pourtant montrée qu'à la télé, mais on voit ses circonstances et effets dans la vie de famille. Quand Adam observe Mohammed s'enfuir, il y a aussi une situation de menace concrète qui se dissout après : Adam est en colère quand il voit le chef de quartier. Il s'approche et l'agresse et celui se défend avec un pistolet.

- **L'interview dans le film**

La scène où Adam interroge Djénéba ressemble beaucoup à un entretien. On voit les deux personnages dans le plan moyen, assis côte à côte. L'effet spécial qui est produit dans cette séquence est issu de la dramaturgie et de l'interaction des interprètes avec le metteur en scène. Mahamat-Saleh Haroun explique que dans certaines situations de tournage, il n'a pas révélé tout le dialogue aux comédiens, mais seulement leur propre partie. Cet effet de surprise et d'authenticité de situation est remarquable (cf. Pyramide Films 2010).

### 2.3.5. Esthétique et présentation

- **Montage et cadrage**

Dans *Un homme qui crie* comme dans *Daratt*, il y a toujours la coupe franche. De plus, il y a beaucoup d'ellipses dans l'histoire, des transitions qui manquent. On ne voit pas comment Adam parle aux gens de l'armée pour leur livrer son fils, on ne voit pas non plus où Abdel est transporté, d'où Djénéba vient. Olivier Barlet parle de cet effet sur le spectateur :

L'ellipse et l'incertitude vont dès lors suffisamment nous déstabiliser pour que nous soyons sans cesse mobilisés (Barlet 2010).

Haroun parle de la simplicité dans les cadrages fixes qui font surgir des émotions chez le spectateur. Dans ce cas de figure, il a été inspiré de l'œuvre d'Ozu et de Hou Hsiao-Hsien, des réalisateurs japonais et chinois qui sont connus pour leur cadrage exceptionnel. C'est pour cela que par exemple la scène de repas de famille dans *Un homme qui crie* fait penser à ces réalisateurs (cf. Pyramide Films 2010).

En outre, Haroun explique pourquoi il change entre plans rapprochés et éloignés. Il semble que dans le présent film les gros plans sont employés beaucoup moins fréquemment que dans *Daratt*. Haroun a cherché à garder une distance pour ne pas charger d'émotion le récit (cf. Pyramide Films 2010).

- **Lumière et couleurs**

La lumière et les couleurs dans *Un homme qui crie* ressemblent beaucoup à celles de *Daratt*. On voit la lumière du jour, les couleurs douces aux tons pastel et peu de contrastes dans l'emploi des couleurs. C'est comme si les couleurs des vêtements et des arrière-plans se fondaient sous la chaleur du jour. Seule la nuit fait un grand contraste au jour, que ce soit en route pour rentrer à la maison, la scène où Adam se retrouve dans la piscine en pleine nuit ou la scène où le père libère son fils du camp militaire. Dans la nuit, il fait sombre et il y a peu d'éclairage de rue.

- **La radio et la télé**

Adam écoute souvent la radio au travail quand il est assis sur sa chaise. Un jour, on le voit aussi avec sa femme devant la télé. A chaque fois, on entend des nouvelles des rebelles, de la

situation dans le pays. Le gouvernement condamne les actes des rebelles, d'où les autorités expliquent la défense du pays contre les rebelles qui menacent la paix, la stabilité et le développement du pays. Le gouvernement souligne aussi dans les nouvelles à la radio que les rebelles attaquent des civiles, et on entend comment le gouvernement a pu repousser les rebelles. La guerre est donc la défense de la paix selon les nouvelles que transmettent les animateurs de radio. On voit que la télévision ainsi que la radio apparaissent dans le film comme transmetteur de nouvelles de la guerre. On n'entend pas de musique ni de divertissement. La guerre est omniprésente dans les médias.

- **Le ton et la musique**

Comme dans le film *Daratt*, on entend beaucoup de bruits naturels dans *Un homme qui crie*. Au début du récit on entend les oiseaux avant que l'image apparaisse. Les bruits d'animaux sont aussi présents : des poules, d'un coq qui chante, des chiens dans la rue, et ce tout au long du récit. Une fois on entend aussi l'appel à la mosquée, mais la mosquée n'a pas autant d'importance dans ce film que dans le film *Daratt*. Cependant, la guerre étant toujours perceptible, on entend très souvent le bruit des avions et parfois des coups de feu. Ces sons incarnent la menace de la guerre, c'est pourquoi Haroun les a employés largement dans son film. Il dit : « Pour *Un homme qui crie*, j'ai souhaité construire un pur récit sonore. » (Haroun cité par Malausa 2010b : 44).

Dans les films de Mahamat-Saleh Haroun la musique est très rare. Même si on ne la découvre pas à la première écoute, elle est tout de même présente dans *Un homme qui crie*. C'est ce que le metteur en scène voulait et que Wasis Diop a très bien réalisé : on ne se rend même pas compte de la musique dans le film, elle fait partie du récit comme si elle était dans la tête des personnages (cf. Dayez 2011 : 15:42-16:45). On entend deux fois une musique instrumentale qui est à la fois discrète et dramatique, puisqu'elle renforce la situation et la tension dans le film. C'est la scène où David s'en va après avoir été viré, Adam le regardant, puis celle où Abdel meurt. Les choses se passent insidieusement comme la musique.

La musique qu'on entend dans le bar, où Adam rencontre Mohammed, est comme une musique de bar, une musique de fond qui n'apparaît pas comme musique de cinéma. La chanson est écrite et interprétée par Yaya Idriss Bassa.

Djénéba Koné qui n'était pas seulement comédienne, mais aussi chanteuse (« était » parce que l'interprète est tragiquement morte en décembre 2011, voir Bolly 2011) joue une chanteuse dans le film aussi. Une fois elle chante pour elle-même dans le film, et une autre fois elle

enregistre la chanson pour envoyer la cassette à son ami Abdel. La chanson raconte l'histoire d'un enfant qui n'a pas de parents et elle est assez proche de l'histoire du personnage de Djénéba. Le chant qui est employé comme structure narrative et non comme musique de cinéma est caractéristique et exceptionnelle pour le cinéma africain, ce dont Haroun fait preuve dans cette œuvre (cf. Shaka 2004 : 107 et suiv.).  
(cf. Rotoubam 2011 : 01:55-07:03)

### **2.3.6. Intertextualité**

Le thème de la relation père/fils ne passe pas seulement par les films *Daratt* et *Un homme qui crie*, mais aussi par *Abouna* du même réalisateur. Dans *Abouna*, deux frères sont à la recherche de leur père qui a quitté la famille. Le thème de la guerre lie les deux films *Daratt* et *Un homme qui crie*, mais comme Haroun met surtout en avant les histoires de familles, *Abouna* fait aussi partie de ce cycle de la filiation.

Ce qui est frappant, c'est le fait que Youssouf Djaoro joue dans les deux films analysés le rôle principal (Adam) ou un rôle principal (Nassara), une fois commettant une faute, l'autre fois ayant déjà commis une faute. Malgré ce statut de criminel, il apparaît dans *Un homme qui crie* plus comme victime que dans *Daratt*, où on ne connaît pas le contexte de l'assassinat.

Hadjé Fatimé N'Goua qui joue dans *Daratt* un rôle secondaire en tant que tante de Moussa, est la femme d'Adam dans *Un homme qui crie*. Elle a beaucoup plus à dire dans ce film. Elle n'est pas un personnage timide, et elle prend des responsabilités dans ce dernier film.

## 2.4. Analyse détaillée

Dans ce chapitre, je vais examiner comment la culpabilité morale est présentée dans les films. D'abord, je vais expliquer le concept de la culpabilité pour pouvoir décrire ensuite la situation des personnages coupables dans les films. Aussi vais-je me concentrer sur les deux personnages principaux qui se font remarquer par leur culpabilité : Nassara et Adam. Pour finir, je montrerai le développement et la fin du conflit dans les deux histoires.

### 2.4.1. La culpabilité morale

Selon l'*Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie* il y a quatre formes de culpabilité. Premièrement, l'obligation d'accorder une contrepartie après une prestation, deuxièmement, la qualité d'auteur d'un événement négatif, troisièmement, la violation d'un règlement, quatrièmement, la violation d'une norme morale. Dans la philosophie ces quatre formes ne sont normalement pas considérées de manière séparée (cf. Schwemmer 1995 : 735). Même si les catégories sont difficiles à séparer, je vais me concentrer sur la violation d'une norme morale. Si on est à l'origine d'un événement négatif - deuxième catégorie - on a probablement aussi violé la norme morale, comme cette dernière détermine le négatif et le positif, le bien et le mal. C'est pourquoi on ne peut pas vraiment détacher ces deux formes de culpabilité, l'une de l'autre. Cependant, je vais mettre l'accent sur la culpabilité morale, c'est-à-dire la violation d'une norme morale.

La norme dans le sens de la philosophie morale est un jugement de valeur. La norme sociale est liée à la norme morale et définit les règles dans une société. Les actes des hommes d'une société sont sanctionnés de manière positive ou négative selon la norme sociale (cf. Ganslandt 1995 : 1032 ; Kambartel 1995 : 1031).

Selon le *Metzler Lexikon Religion*, la liberté d'agir et la responsabilité de ses actes et des conséquences de ses actes devant une instance sont les prémisses de la culpabilité. Dans cette encyclopédie, la dimension religieuse du péché est distinguée de la dimension éthique de la moralité et de la dimension juridique de la légalité.

En outre, la catégorie de la culpabilité est décrite par deux aspects. Premièrement, le statut d'auteur d'une faute est attribué à une *personne*. Deuxièmement, la catégorie se réfère à des *instances* devant lesquelles la personne devient coupable. Les instances sont Dieu, les autres



et le je, c'est-à-dire la conscience. On peut alors être reconnu coupable devant la loi, le droit, la morale et l'ordre (cf. von Soosten 2005 : 266).

Ainsi je vais analyser les personnes qui sont soumis à un sentiment de culpabilité dans les films : comment peut-on savoir qu'ils sont coupables, comment traitent-ils leur culpabilité et leur sentiment de culpabilité. Deuxièmement, je vais examiner les instances devant lesquelles ils se sentent coupables, évoquées ci-dessus.

#### **2.4.2. La personne coupable dans *Daratt***

Nassara, le boulanger, a tué le père d'Atim. Il est la personne coupable dans le film, mais on ne voit pas son crime. Le meurtre a eu lieu avant le début du récit. Cependant, on comprend par les différents indices dévoilés dans le film qu'il est le meurtrier du père d'Atim. Cette hypothèse se confirme à la fin. En tant que spectateur, on sait qu'il est coupable parce qu'Atim essaie de le tuer (et lui doit savoir qui est le meurtrier de son père) et à cause des scènes où il mentionne lui-même des actes mauvais qu'il a commis dans le passé.

Atim aussi pourrait devenir une personne coupable dans le film. Il est chargé de tuer Nassara et il y a quelques scènes dans le film où il essaie d'accomplir sa mission, mais où il n'y parvient pas (cf. Haroun 2007 : 24:55-26:32 ; 27:42-29:40 ; 39:53-40:42 ; 44:40-46:05). Ainsi il ne se rend pas coupable d'un acte de vengeance.

Concentrons-nous maintenant sur la personnalité de Nassara et la manière dont il vit sa culpabilité. Premièrement, on voit qu'il mène une vie de pénitence. Deuxièmement, les deux scènes déjà mentionnées sont des scènes de confession.

- **Comment vit-il sa culpabilité ?**

#### **La pénitence :**

Nassara mène une vie religieuse. Il va à la mosquée, donne du pain aux élèves de l'école coranique et fait le ramadan.

Dans la scène où Nassara apparaît pour la première fois (cf. Haroun 2007 : 15:12-18:16), il se rend à la mosquée. On voit Atim qui attend devant la porte de la boulangerie, il marche de long en large, il sort même de l'image un instant. Puis, par le biais de la caméra subjective, on apprend où il est et ce qu'il regarde. On entend l'appel de la mosquée, on voit des enfants jouer devant la porte bleue de Nassara, et tout à coup, Nassara ouvre la porte et sort. Atim le

suit et le cadrage passe d'un plan moyen au plan général, quand les deux traversent une décharge. L'image en très gros plan d'une cime d'un arbre est accompagnée par l'appel maintenant très fort de la mosquée. La mosquée aussi est filmée dans un travelling de haut en bas. Ensuite, on voit Nassara entrer dans la mosquée, Atim restant dehors et observant la foule des hommes qui prient à l'extérieur de la mosquée. Après une coupe franche, la caméra montre les pieds de Nassara et son chapelet en gros plan, et tout de suite après on voit qu'Atim le suit encore sur son chemin de retour.

Cette scène dévoile l'environnement de Nassara. Dans les scènes suivantes qui montrent Nassara allant à la mosquée, on entend encore l'appel de la mosquée, mais la mosquée n'est plus présente à l'image. On peut donc imaginer où Nassara va, si on le voit habillé d'un boubou, équipé d'un chapelet et d'un tapis de prière ou si on entend l'appel de la mosquée et voit Nassara se mettant en chemin. Ce sont ces associations qui se créent automatiquement et il n'est plus nécessaire de montrer la mosquée dans chaque scène.



Les élèves de l'école coranique.  
(Haroun 2007 : 20:46)

A la prochaine apparition de Nassara (cf. Haroun 2007 : 19:48-22:25), celui-ci distribue du pain aux élèves de l'école coranique. La scène commence encore avec Atim, filmé dans une perspective de plongée, attendant devant la porte de Nassara. Il traverse l'image, puis il est montré dans un plan moyen regardant par la fente de la porte pour savoir si Nassara se trouve à la maison ou pas. Quand il quitte l'image, Nassara

arrive de l'autre côté et entre dans la cour. Au moment où on entend la porte claquer, on voit Atim qui se détourne dans la rue à l'écoute de ce bruit. On voit le visage d'Atim, puis ce que lui-même aperçoit : Nassara qui donne du pain aux enfants mendiants. Les moments qui suivent sont la séquence dans laquelle Nassara offre du pain à Atim qui le rejette d'une manière dédaigneuse. Dans cette scène (comme également dans la précédente), personne ne parle et il y a des cadrages de longue durée. L'introduction de l'environnement de Nassara passe peu à peu en arrière-plan au cours du récit et la caméra accorde plus d'importance à la rencontre entre Atim et Nassara.

La prochaine scène où Nassara et Atim se voient a encore lieu devant la porte de Nassara (cf. Haroun 2007 : 24:55-27:16). Nassara est en train de distribuer le pain, quand il aperçoit Atim. Cette fois, il ne finit pas la distribution, mais baisse tout de suite le sac avec le pain et fait comprendre aux élèves de partir. Là encore, c'est plus la rencontre avec Atim qui prend de l'importance que la vie de Nassara.

En ce qui concerne le ramadan, la rupture du jeûne le soir n'est pas mise en image dans le film, mais on ne voit pas non plus Nassara manger ni boire pendant la journée. De plus, Nassara fait plusieurs fois allusion au ramadan : avant que le ramadan commence, il demande à Atim de rester chez lui :

Le ramadan rapproche. Je vais me retrouver seul dans cette grande maison. Rompre le jeûne tout seul, c'est dur. Je voudrais que tu viennes me tenir compagnie, que tu viennes habiter ici (Haroun 2007 : 56:05-57:10).

Quand, à la fin, Atim souhaite partir, Nassara lui demande si cela ne peut pas attendre puisque la fête du ramadan approche. On voit ainsi qu'il est un musulman sincère et qu'il respecte les consignes de l'islam.

### **La confession :**

Comme je l'ai déjà mentionné, on voit dans *Daratt* deux scènes où on observe une sorte de confession de Nassara envers Atim.

La première scène (cf. Haroun 2007 : 34:42-35:15) montre Nassara et Atim après la pause pendant laquelle ils ont pris du thé et mangé de la baguette. On entend l'appel de la mosquée et quand Nassara se lève, on sait déjà qu'il va se préparer pour aller à la prière. Il quitte l'image, alors on voit Atim qui s'est levé aussi. Il est debout, filmé dans la partie



Atim veut tout savoir.  
(Haroun 2007 : 35:07)

droite de l'image dans un plan rapproché et – ce qui est intéressant – en contre-plongée. Cette prise souligne sa fierté. Atim regarde dehors d'où vient la voix de Nassara, la tête haute. Nassara demande en arabe : « Tu viens à la mosquée ? » et Atim regarde vers le bas. Atim répond de la même manière à la deuxième question, « Tu es musulman, non ? », il tergiverse, il détourne le regard. Toujours en voix off, Nassara avoue qu'il était comme Atim : « C'est pas grave, j'étais comme ça avant ». Tout à coup, Atim se ranime. Il sait à quoi Nassara se réfère, mais il veut absolument l'entendre de lui. Il demande, de nouveau la tête haute : « Avant quoi ? On ne se rachète pas en allant à la mosquée ». Il fait référence à la vie de pénitence que Nassara mène. Cela veut dire qu'il ne pense pas que la vie religieuse serve à racheter ses dettes. On ne voit pas Nassara pendant cette confession, seul Atim est montré dans le cadrage fixe déjà décrit. Atim se trouve à l'intérieur, où il est sombre, mais la lumière

entre de dehors. Cette mise en scène montre magnifiquement la réaction d'Atim et laisse deviner le comportement de Nassara dans cette séquence.

La deuxième scène (cf. Haroun 2007 : 38:50-39:24) est comme la première une confession indirecte. Nassara n'explique jamais ce qu'il a véritablement fait, mais il fait allusion à sa culpabilité. La situation précédant cette



La confession de Nassara.  
(Haroun 2007 : 39:08)

séquence est comme suit : Moussa appelle Atim pendant le travail et Atim refuse les petits travaux qu'il lui propose en disant « Je ne suis pas venu pour ça ». Nassara qui l'observe devient furieux et on se demande pourquoi. Peut-être se doute-t-il qu'Atim a un compte à régler avec lui. En tout cas, il prend le bras d'Atim d'une manière brutale et jette son portable par terre. Plus tard, Nassara veut se réconcilier avec Atim, il lui offre son salaire, mais Atim refuse de le recevoir.

La séquence de la confession commence là. Comme Atim s'est détourné de Nassara, le boulanger explique qu'il peut être dangereux parfois. C'est une explication qui sert d'excuse et qui a pour objet la réconciliation avec Atim. Il dit : « Il m'arrive de ne pas pouvoir me contrôler. Je peux même être dangereux. Tu sais, j'ai fait beaucoup de mal dans ma vie ». Ainsi il évoque encore la douleur et l'erreur de sa vie, sans donner de précisions. Atim, appuyé contre l'arbre et détourné de Nassara avec des bras croisés, écoute Nassara qui donne ses explications. Au moment où Nassara avoue le délit, on remarque la même réaction que dans la scène précédente. Atim s'anime, se détourne, la tête haute et demande : « Comme quoi, par exemple ? ».

Dans les deux scènes, Atim a honte. Dans la première, parce qu'il ne veut pas aller à la mosquée et dans la deuxième, parce qu'il ne veut pas recevoir du bon, de l'argent de son employeur. Il détourne son regard de Nassara et lui tourne même le dos. Mais à l'instant où le boulanger mentionne le mal qu'il a fait dans sa vie, il devient vif et demande des explications avec assurance. Nassara pourtant ne répond rien. Dans la première scène, il n'est pas montré, dans la deuxième il regarde vers le bas. Quand il parle à Atim, il penche déjà la tête. Après la question d'Atim, il hoche la tête et s'en va. On voit que sa faute lui pèse, mais il n'en parle pas ouvertement.

- **Les instances de la culpabilité**

Les instances dans ce film sont surtout Dieu et la conscience personnelle qui est liée à la foi. Cela devient évident, car Nassara va toujours à la mosquée, il accorde l'aumône aux élèves de

l'école coranique qui viennent chaque jour pour recevoir le pain du boulanger et il essaie d'être un homme bon. Dieu est l'instance devant laquelle il est devenu coupable et devant laquelle il se sent coupable, c'est vers lui, et donc vers la foi musulmane qu'il se tourne pour réparer ses péchés.

Dans la première scène de confession, Atim évoque la tentative du boulanger de mener une bonne vie afin de racheter ses fautes. Ici on ne voit pas la réaction de Nassara, mais dans la deuxième scène de confession, il est évident qu'il souffre de la culpabilité qu'il éprouve. C'est pour cela qu'on peut nommer la conscience personnelle une instance.

Ni la famille, les amis ni aucune autre personne ne sont mentionnés jusqu'à la fin de l'histoire. On ne peut donc pas savoir s'il se sent coupable devant la famille d'Atim ou seulement devant Dieu. La société ou l'environnement du boulanger ne jouent pas non plus un rôle important.

Cependant, dans une scène, Nassara évoque le voisinage. Il dit d'un ton frustré que « Personne ne [l'] aime dans le quartier, [il] le sai[t]. » (cf. Haroun 2007 : 1:16:33–1:19:22). Dans cette scène il se trouve dans sa voiture avec une bouteille de bière en pleine nuit. Il est désespéré. Atim vient le chercher. Ces réactions peuvent s'expliquer par la perte de son enfant, la concurrence économique d'une grande boulangerie et la culpabilité qu'il porte de ses actes passés. Cette scène montre peut être les conséquences de son passé. Il a le sentiment d'être abandonné de Dieu, des hommes et même d'Atim qu'il a pris en amitié.

### **2.4.3. La personne coupable dans *Un homme qui crie***

Au contraire du film *Daratt*, on voit dans *Un homme qui crie* le délit du protagoniste. Dans une scène, des soldats viennent pour chercher Abdel, le fils d'Adam (cf. Haroun 2011 : 42:48-44:06). Adam ne se sent pas bien avant qu'ils viennent : il a donné son fils à l'armée et se sent coupable. Ici, c'est évident qu'Adam est la personne coupable, ce n'est pas nécessaire de chercher des indices.

On pourrait aussi dire que la nouvelle directrice de l'hôtel est coupable de muter Adam à un autre poste. Mais ici il s'agit d'une analyse des personnes qui se sentent coupables et dont on voit les sentiments de culpabilité dans le film. La patronne n'est donc pas concernée.

Abdel est concerné dans un certain sens. Même si on peut dire que ce n'est pas lui qui prend le poste de son père, mais la chef qui lui donne la mission au détriment de son père, il se sent coupable. Il veut expliquer à son père qu'il a besoin de ce travail à cause de la grossesse de son amie, mais son père ne veut pas l'écouter (cf. Haroun 2011 : 24:15-25:15). Avant que les

soldats ne viennent, on a aussi le sentiment, en tant que spectateur, qu'Abdel souffre de sa mauvaise conscience. Comme son père ne se sent pas bien et les deux sont en conflit, Abdel essaie de lui remonter le moral. Il l'invite à venir prendre le thé avec lui et sa mère, mais Adam reste immobile sur son lit.

Après le changement de poste, la famille dîne dans le calme. Quand la mère se lève, Adam commence à parler et demande à son fils si lui aussi croit qu'il est vieux (cf. Haroun 2011 : 28:00-31:30). Ainsi, on peut dire que le père culpabilise son fils dans un certain sens. C'est pour cela qu'Abdel a cherché à expliquer la situation et les raisons pour lesquelles il a accepté ce poste.

Comme je l'ai déjà mentionné, c'est Adam qui est coupable dans ce film. On voit cela dans la scène citée ci-dessus. Je traiterai donc dans la partie suivante comment Adam vit sa culpabilité.

- **Comment vit-il sa culpabilité ?**

Adam vit sa culpabilité de différentes manières. On peut observer une certaine solitude et le désespoir auquel il est en proie. Il se livre aussi à une sorte de pénitence et une confession claire.

### **La solitude et le désespoir :**

Dans un plan rapproché, d'abord taille, plus poitrine, Adam est montré dans son lit (cf. Haroun 2011 : 39:44-40:43). Sa femme qui dort déjà est à ses côtés. Il éteint la lumière et se redresse. La caméra l'accompagne dans un petit travelling. Le fait qu'on entende du bruit dehors est très important. La moto qu'on perçoit signifie probablement qu'Abdel rentre à la maison. Par le geste d'Adam de se redresser, on suit automatiquement ses pensées. En écoutant ce bruit, il pense probablement à son fils et au destin de celui-ci. Les cadrages sont fixes, longs et il n'y a pas de dialogues ni de monologues. C'est une scène très calme et forte en même temps. On entend simplement les grillons, le moteur de la moto, la porte de la chambre d'Abdel quand il rentre. Le cadrage ouvert renforce le caractère esthétique : on voit Adam alors qu'il pense à son fils qui n'est pas représenté à l'image. Le fil des pensées est suggéré par le cadrage qui coupe quelques parties des personnes montrées.

Le fond et les vêtements sont dans des tons pastel. Ils ne forment un contraste qu'avec la peau d'Adam et de sa femme. Quand la lumière est éteinte, on ne voit presque aucun contraste. La

lumière est douce et l'image passe à une tonalité sombre quand Adam éteint la lampe, les ombres sont dominantes. Cette obscurité met en avant la solitude d'Adam. Il fait nuit et il est seul, il n'a personne à qui parler de sa situation.

La scène où les soldats viennent chercher Abdel montre surtout le désespoir et aussi la solitude d'Adam (cf. Haroun 2011 : 40:44–44:06). Abdel prend le petit-déjeuner avec sa mère, il se demande pourquoi Adam n'est pas là. C'est pour cela qu'il va dans la chambre de son père qui est encore allongé sur le lit. Abdel lui parle, alors qu'Adam ne dit pas un mot. Ensuite, le fils s'en va pour apporter du café à son père. La caméra reste fixée sur Adam.



Le désespoir au départ de son fils.  
(Haroun 2011 : 44:03)

Cependant, on entend la conversation entre la mère et le fils qui sont dehors. Mariam explique qu'Adam ne se sent pas bien. En même temps, Adam se lève pour s'habiller. Soudain, il entend des voix dehors. Ce sont les militaires qui viennent pour arracher Abdel à sa famille. Adam va à la fenêtre, regarde dehors, puis on voit son regard par la caméra subjective. A travers les rideaux on voit les soldats avec Abdel

dans le cadre de la fenêtre à droite et Mariam dans le cadre de la fenêtre à gauche, tous les deux appelant éperdument Adam, accompagnés par l'abolement des chiens. Adam ne fait rien, mais s'effondre, paralysé de peur. Il est montré dans le plan américain, sa position dévoile son état. Il a les mains et la tête posé sur le mur, soulignant son désespoir et il est de plus torse nu, ce qui renforce le sentiment qu'il est livré au destin sans défense.

Le désespoir qu'il vit seul est aussi évident dans la scène où il pleure à la piscine en pleine nuit (cf. Haroun 2011 : 55:48-56:51). Adam est dans l'eau. Présenté dans un plan rapproché poitrine, donc un cadrage assez proche, accompagné par le chant des grillons, Adam s'abandonne au désespoir en pleurant. La tonalité sombre des couleurs et de la lumière souligne encore le sentiment de la solitude.

Une autre scène met en avant la solitude d'Adam (cf. Haroun 2011 : 49:16-50:48). Adam, invité chez David, est montré dans un plan rapproché poitrine. David prépare à manger à l'arrière-plan et quand il s'assoit, la perspective change d'une



« Qu'est-ce qui ne va pas ?  
Parle ! »  
(Haroun 2011 : 49:58)

vue latérale à une vue frontale d'Adam. David est assis à côté de lui et on voit les deux personnages dans un plan moyen. Après l'avoir invité à manger plusieurs fois et après qu'Adam est resté muet, sans faire des efforts pour manger quelque chose, David lui demande : « Qu'est-ce qui ne va pas ? Parle ! ». Et là, Adam commence à parler, pour la première fois depuis la capture de son fils. Il pose la

question « David, est-ce que tu crois que Dieu existe ? » et David lui répond « Je suis croyant, mais... je commence à désespérer de Dieu ». Adam fait un effort, il partage ses doutes, mais dans son désespoir et sa culpabilité il est encore seul. Il n'avoue pas sa faute et il n'a personne à qui parler. Sur le chemin du retour, il ne dit même pas bonjour au voisin qui l'appelle « champion ». Il ne parle pas beaucoup et même pas avec les gens qui le respectent.

Ainsi on peut remarquer qu'Adam est en proie au désespoir quand il est seul (dans sa chambre ou à la piscine), et même quand il est entouré de gens, il se sent seul. Cette solitude va de pair avec le fardeau de la culpabilité.

Le fait qu'il ne mange pas chez David est aussi lié à la pénitence. C'est ce que je vais examiner dans le chapitre suivant.

### La pénitence :



« Je ne mangerai plus jusqu'au retour de mon fils. »  
(Haroun 2011 : 51:24)

La pénitence devient visible par une punition qu'Adam s'est imposée à lui-même : il ne va pas manger jusqu'à ce que son fils revienne. Dans la scène qui suit celle de la visite chez David (cf. Haroun 2011 : 51:03-51:58), Mariam vient avec le

repas et insiste sur le fait qu'Adam doive avaler quelque chose. Adam réaffirme pourtant : « A partir d'aujourd'hui, je ne mangerai plus jusqu'au retour de mon fils ». Les deux sont montrés par un plan américain. Mariam est exposée par une vue frontale, alors qu'on voit Adam de la perspective latérale. De nouveau, on remarque les tons foncés des couleurs et surtout la tonalité sombre de la lumière. La femme d'Adam ajoute « Il ne nous reste plus qu'à prier le bon Dieu », mais pour Adam l'obscurité est si forte qu'il dit « Y a rien à espérer du ciel, Mariam ». Ainsi l'obscurité de l'image souligne l'obscurité éprouvée par Adam, et Mariam s'en va bredouille. La lumière est symbolique.



« Mon fils, je ne veux plus le donner à l'armée ! »  
(Haroun 2011 : 54:44)

La réaction qui montre qu'Adam se repent d'avoir livré son fils à l'armée est la suivante : Adam veut se sacrifier à la place de son fils (cf. Haroun 2011 : 54:30-55:36). Après la scène où il fait la connaissance de Djénéba, l'amie de son

fils, il court chez le chef de quartier Mohammed. Il implore le chef de quartier en disant : « Ecoute Mohammed, mon fils, je ne veux plus le donner à l'armée ! ». D'exaspération, il se met à pleurer, mais Mohammed qui ne sait pas quoi faire, crie après Adam et dit « Tu veux qu'on nous prenne tous les deux pour



des traîtres? ». A ce moment-là, Adam qui s'est plié sous le fardeau, le regarde droit dans les yeux et dit : « Je vais à sa place ! ».

Mais il est trop tard, Mohammed explique qu'il a eu la même idée :

C'est trop tard, Adam. Moi aussi, moi aussi, je voulais prendre la place de mon fils et ils ont refusé, trop vieux. Ecoute, champion, tu sais, moi aussi chuis fatigué, moi aussi je suis fatigué, tu sais, fatigué de ce sale boulot qu'on m'a fait faire là, fatigué (Haroun 2011 : 54:56-55:28).

Ce qui est remarquable ici, c'est que Mohammed appelle Adam « champion », et lui montre ainsi un signe de respect. C'est tout à fait l'inverse de la scène au café, où Adam l'appelle Mohammed, mais celui-ci exige d'être appelé « chef de quartier ». Dans la scène au café, Mohammed veut marquer son autorité, mais ici il a de la compassion et du respect pour Adam face à sa situation.

Les couleurs sont aussi particulières. Adam porte un boubou blanc, alors que Mohammed porte un t-shirt noir. Cela renforce l'idée que Mohammed est le méchant qui a forcé Adam à donner son fils aux soldats.

### **La confession :**

Après qu'Adam a vu Mohammed, le chef de quartier, s'enfuir avec tout le monde, Adam retourne chez lui à pas rapides au lieu d'aller au travail (cf. Haroun 2011 : 1:09:54-1:12:10). Il entre dans la chambre où se trouve Djénéba, on le voit dans l'encadrement de la porte, filmé de vue extérieure dans un plan rapproché taille, puis de vue intérieure dans un plan rapproché poitrine. La caméra l'accompagne quand il s'assoit auprès de Djénéba. Djénéba se rend compte que quelque chose ne va pas avec Adam. Elle lui demande ce qu'il y a et la caméra alterne entre elle et Adam, toujours dans un plan rapproché poitrine. Adam avoue : « Abdel, c'est moi qui l'ai donné à l'armée » et Djénéba se met à crier. Adam lui bouche la bouche, alors qu'elle pleure, abasourdie par cette nouvelle. La lumière est douce et claire, comme toujours. C'est Djénéba qui est dans la lumière et le visage d'Adam est dans l'ombre, puisqu'il tourne le dos à la porte d'où entre la lumière. Cette mise en scène met en avant le mal qu'Adam a fait en secret et la lumière qui entre dans les incertitudes de la vie de Djénéba.

- **Les instances de la culpabilité**

Dans ce film, les instances montrées devant lesquelles les personnes se sentent coupables diffèrent du film *Daratt*. La conscience personnelle n'est pas liée à la foi. On ne voit donc pas Dieu comme instance devant laquelle Adam ou Abdel se sentent coupables. Cependant, les deux se sentent coupables devant leur famille. Abdel cherche à expliquer la situation à son père et essaie de le réconforter pour soulager sa conscience.

Adam ne veut plus manger jusqu'au retour de son fils. C'est sa manière de souffrir pour le mal qu'il a fait. Il essaie aussi d'entreprendre quelque chose, comme il ne peut plus supporter la situation. Dans une scène suivante, il va voir le chef de quartier pour lui demander de libérer son fils. Il va même jusqu'à dire qu'il veut prendre la place de son fils. Peu après, on voit Adam pleurer dans la piscine en pleine nuit. Cette scène est comparable à celle de *Daratt*, où Nassara boit la bière, assis sur sa voiture en pleine nuit. Dans la nuit, le désespoir surgit et les protagonistes ont des remords. Ils ne peuvent plus sous la charge de leur culpabilité.

Quand le coursier vient, Adam est soucieux pour son fils et veut savoir comment il va et si rien ne lui est arrivé. C'est aussi la mauvaise conscience qui mène Adam à dévoiler à l'amie d'Abdel le fait que c'est lui le coupable.

Les instances qui mènent Adam à livrer son fils, ce sont à la fois le chef de quartier et à la fois sa propre volonté égoïste et sa fierté. Le chef de quartier rappelle souvent à Adam qu'il n'a pas encore payé pour les efforts de guerre pour soutenir l'armée. Il évoque que c'est un devoir citoyen de soutenir l'Etat dans la guerre. Une fois, il lui confie qu'il a donné son fils à l'armée. Cette pression et le modèle du chef de quartier jouent sans aucun doute un grand rôle dans la décision d'Adam. Il n'a pas les moyens pour payer, alors il donne son fils aux mains des soldats.

La volonté égoïste, la fierté d'être et de rester « le champion » et le maître-nageur de la piscine sont aussi des faits qui influencent lourdement sa décision. Il ne peut pas supporter la situation de voir son fils lui prendre son poste et l'humiliation qu'est pour lui ce nouveau travail à la barrière de l'hôtel. Il constate plusieurs fois que la piscine est sa vie et qu'il n'a rien sans elle. Même à l'instant où tout le monde part vers le Cameroun pour fuir la guerre, il pense encore à son poste à la piscine. Sa femme ne le comprend pas. Ces deux aspects, la pression extérieure et l'humiliation subie l'obligent en quelque sorte à sacrifier son propre fils. C'est l'amour pour la famille et sa conscience qui l'amènent à culpabiliser et regretter son acte.

#### 2.4.4. Le développement du conflit

Dans ce chapitre, il s'agit d'examiner comment le conflit se développe et surtout quel est le tournant dans le conflit qui prépare la fin de l'histoire.

- **Le tournant dans *Daratt***

Le développement du conflit entre Atim ou la famille d'Atim et Nassara est fortement influencé par le comportement de Nassara. Il se doute qu'Atim ne lui veut pas de bien, mais pour quitter le cercle vicieux, peut-être aussi pour se protéger lui-même, il offre son amour paternel à ce jeune homme. Il lui donne du travail, il lui apprend à faire du pain, il lui demande de rester chez lui pendant le ramadan et à la fin il souhaite même l'adopter. Cet amour n'est pas artificiel.

Nassara est à la recherche de la rédemption, mais il est incapable d'assumer publiquement, de s'excuser. Tout le problème est là. Il demande pardon à Dieu, mais il n'a pas le courage de demander pardon au fils de l'homme qu'il a tué. De même, la volonté d'adopter Atim est une manière indirecte d'implorer son pardon, sans le faire de manière frontale, sans oser l'afficher. Cela dit, il veut aussi le pousser à bout, le piéger, l'empêcher de devenir quelqu'un comme lui ; ce qui arriverait inévitablement si Atim l'assassinait (Haroun cité par Pyramide Films 2006 : 11).

Nassara provoque Atim en lui demandant le nom de son père, son origine, et en l'invitant à venir à la mosquée avec lui. En même temps, cette estime et cet amour qu'il lui donne sont si forts, qu'ils changent profondément quelque chose chez Atim.

Quand Atim veut s'en aller, Nassara lui dit : « Ecoute, mon fils. Tu sais, tu comptes beaucoup pour moi. Depuis que tu es ici, je me sens revivre » (Haroun 2007 : 1:21:18-1:21:32). Ces mots sont une grande preuve d'amour et d'autant plus si on prend en considération que les gens ne se parlent pas beaucoup dans le film.

Le tournant, influencé par le comportement de Nassara est la décision d'Atim de s'en aller.

La scène commence à l'intérieur (cf. Haroun 2007 : 1:19:23-1:24:21). On entend Nassara en voix off, disant « Je veux faire de toi mon fils adoptif ». Atim, montré dans le plan rapproché poitrine, regarde Aïcha et plisse le front. La caméra suit le regard d'Atim dans un travelling et montre Nassara et sa femme Aïcha, assis contre le mur, dans le même cadrage. Nassara ajoute qu'il a besoin de l'accord du père d'Atim. Après cela, il y a un travelling de retour, Atim regarde par terre et Nassara demande en voix off « Il est où ton père ? ». Cette question est

excessive et Atim se lève, désespéré et fougueux. Par la suite, il fait les cent pas dehors et cette fois c'est Aïcha qui tente sa chance et l'appelle. Atim s'arrête, croise les bras et ferme les yeux quand il sent la main d'Aïcha sur son épaule. Il souffre, parce qu'il a une mission qui est impossible à achever dans ces conditions et qui reste un fardeau même s'il décide de ne pas l'accomplir. Le jeune se tourne et Aïcha lui parle : « Tu sais, il t'aime beaucoup. Ça lui ferait tellement plaisir ». On voit sur le visage d'Atim qu'il n'est pas du tout convaincu, il regarde par terre. Aïcha lui pince amicalement la joue et conclut « Fais-le pour moi », en réponse à quoi Atim la regarde dans les yeux. Aïcha le guide vers Nassara, mais à l'étreinte de Nassara, Atim se dégage, va dans sa chambre et fait sa valise. Prêt à partir, il traverse la cour et annonce son départ à Nassara. Nassara veut savoir où il va et si cela ne peut pas attendre jusqu'à la fin du ramadan, mais Atim hoche la tête et s'en va. Nassara le retient. Suit alors l'aveu de son amour paternel pour Atim, que j'ai déjà mentionné ci-dessus, où Nassara l'appelle « mon fils ». Finalement, Nassara déclare qu'il va venir avec Atim. Même si celui refuse, Nassara insiste « Je veux obtenir l'accord de ton père, pour pouvoir t'adopter. Et tu reviendras habiter avec moi ». Après un regard vers Aïcha d'Atim, on voit l'image de la rue, vue de l'arrière de la voiture de Nassara, indiquant que Nassara et Atim se sont mis en route ensemble.

Le départ joue une grande importance, puisqu'il s'agit du début du dénouement. La voiture de Nassara est filmée dans la savane, la caméra l'accompagne dans un travelling latéral, puis elle reste fixe et la voiture s'éloigne. L'image suivante apportera déjà les signes de la fin de la rivalité.

- **Le tournant dans *Un homme qui crie***

Ici, il s'agit d'examiner le développement du conflit entre père et fils, entre Adam et Abdel. Après avoir vu la foule dans la rue, dont le chef de quartier, en route pour Kousseri, Adam retourne à la maison. Il semble avoir pris une décision. Cette supposition se confirme dès les instants suivants : il parle à Djénéba de sa faute et puis il se met en chemin, lui aussi. Cependant, il ne veut pas s'enfuir comme tout le monde, mais ramener son fils à la maison.

[D]'abord indécis, il finit par se bouger quand il est trop tard. Il est, à notre image, tout sauf rationnel. [...] Il ne calcule pas, il est tout simplement humain, dans ses faiblesses et ses beautés, capable du pire comme du sublime. Cela ne va pas sans ambivalence et culpabilité (Barlet 2010).

D'après cette citation, Adam réagit trop tard. Cette réaction va pourtant mener à l'issue de la rivalité entre Adam et Abdel. Adam se met en chemin avec son side-car et on voit aussi une pause où il prend de l'essence sur le bas-côté. Le voyage d'Adam est montré de plusieurs perspectives (cf. Haroun 2011 : 1:12:09-1:14:50). Haroun appelle ce voyage un « trajet mental » (Haroun cité par Malausa 2010b : 45) qu'on peut suivre en tant que spectateur. Parfois la caméra reste fixe et Adam disparaît dans le paysage, parfois encore on le voit de près dans un travelling de caméra. Il y a et la vue par derrière, et la vue frontale et latérale, et les cadrages proches qui alternent avec les cadrages lointains. C'est un voyage à travers l'espace et le temps. Et les cadrages rapprochés mettent surtout en avant les pensées d'Adam. A part le côté méditatif, ce trajet a aussi une dimension surréaliste, mise en évidence par le masque de plongée porté au lieu d'un casque de moto (cf. Malausa 2010a : 42 et suiv.).

#### 2.4.5. Le dénouement du conflit

- **La fin du conflit dans *Daratt***

L'image qui suit celle de la voiture de Nassara dans la savane est un plan général qui montre Atim et tout de suite après Nassara qui le suit (cf. Haroun 2007 : à partir de 1:24:22). Ils traversent une dune du désert, on les voit à l'horizon et on n'entend que le vent du désert. Ce qui est remarquable, c'est que ce cadrage fait penser à une autre scène où Atim suit Nassara. Tout comme la scène du pain, craché une fois par Atim et une seconde fois à l'inverse par Nassara, on retrouve ici encore ce retournement de situations : au début du film, c'est Atim qui poursuit Nassara pour observer ce que fait l'assassin de son père. A la fin, c'est Nassara qui suit Atim afin de rencontrer sa famille. Atim a une mission de mort, Nassara une mission d'amour.



Nassara suit Atim. (Haroun 2007 : 1:24:31)  
Atim suit Nassara. (Haroun 2007 : 16:12)

Le prochain cadrage montre le grand-père d'Atim de derrière, Atim et Nassara qui s'approchent. Nassara, dont les pas se ralentissent à la vue du grand-père se retourne pour vérifier s'il y a une possibilité de s'enfuir. Cependant, ils ne sont entourés que de sable, à perte de vue.

Le grand-père d'Atim commence à parler quand il entend le bruit des pas.

Atim ?

Tu n'es pas seul ?

Tu l'as ramené ?

Il se souvient de moi, n'est-ce pas ?

(Haroun 2007 : 1:25:11-1:25:30)

Il est filmé dans un plan rapproché et la caméra alterne entre lui et Atim. Après avoir prononcé la dernière phrase, Atim se retourne en direction de Nassara et la caméra subjective montre Nassara. Le grand-père dit son nom et la caméra change encore entre les personnages. Ce changement répété et rapide et les plans rapprochés augmentent le suspense. A l'écoute du nom du grand-père, Oumar Abatcha, Nassara regarde par terre d'une manière déconfite. Le grand-père continue :

Qu'il subisse le même sort que mon fils.

Qu'il ressente la même humiliation.

Qu'il se déshabille !

(Haroun 2007 : 1:25:37-1:25:50)



Le destin de Nassara est-il scellé !? (Haroun 2007 : 1:26:39)

Dans ce moment-là, Nassara essaie de se sauver, mais Atim pointe son pistolet sur lui afin qu'il s'agenouille et se déshabille. Effrayé, Nassara regarde la main d'Atim avec le pistolet et le grand-père engage Atim à tirer.

Atim qui hésite regarde le grand-père, s'approche de Nassara et tire finalement – en l'air. Nassara, jeté par terre, tremble de peur et Atim regarde son grand-père qui lui fait signe d'achever la mission.

Dans la mise en scène, deux cadrages sont combinés quand Atim tire la deuxième fois. Atim et Nassara sont montrés dans le plan moyen au fond de l'image, alors que le grand-père est présent par le détail de son tissu et de sa canne de marche au premier plan. Cette mise en scène souligne la présence et l'autorité du grand-père.

Comme le grand-père est aveugle, il ne peut pas se rendre compte du fait que Nassara vit encore. Après le deuxième coup en l'air, Atim rejoint son grand-père, prend la main de celui-ci et les deux disparaissent derrière une dune. Atim nie à la question de son grand-père qui demande si sa main a tremblé et celui lui affirme par la suite qu'il est un homme.

On voit qu'Atim prend sa propre décision, qu'il est devenu actif et qu'il cherche une autre solution à la vengeance. L'amour de Nassara et la cécité du grand-père lui font réviser son opinion et le mènent à la décision de sortir du cercle infernal et de refuser de venger le crime de Nassara.

- **La fin du conflit dans *Un homme qui crie***

Dès qu'Adam atteint Abéché, on entend des coups de feu (cf. Haroun 2011 : à partir de 1:14:50). Adam arrive à entrer dans le camp où est stationné son fils. Quand il entre dans la tente des invalides, il entre avec « une naïveté presque enfantine » (Haroun cité par Malausa 2010b : 45). A la vue de son fils, il prend la main de celui et se laisse tomber auprès de son lit. Le dialogue qui suit est marqué par l'intensité, Adam ne peut guère retenir ses larmes. D'abord montré dans le plan moyen, le cadrage change au gros plan qui intensifie la scène.

Adam : Abdel, mon fils.  
 Abdel : Abba, je veux rentrer à la maison.  
 Adam : Je suis venu pour ça.  
 Tu m'as tellement manqué, mon petit.  
 (Haroun 2011 : 1:16:50-1:17:47)

La nuit, Adam vient chercher Abdel en secret et les deux se mettent en chemin. Comme Abdel est gravement blessé, son père le transfère dans un fauteuil roulant et puis dans son side-car. On les voit le jour pendant leur voyage et puis faisant une pause. Adam extrait son fils du side-car et ils sont filmés installés à l'ombre d'un arbre dans un plan rapproché taille. Adam essaie de nourrir Abdel, de lui remonter le moral, il lui parle, il lui sourit. Cependant, Abdel répond simplement : « Abba, je sais tout ». Adam détourne son regard, abattu par ce rappel de sa culpabilité. Il n'arrive pas à parler. Son fils prend pourtant sa main et il répond à ce contact. Adam détourne aussi son regard et regarde droit dans les yeux de son fils. Ce geste est très fort et on se demande si le fils veut signaler son pardon en tenant sa main. Abdel dit qu'il a envie de nager dans le fleuve. Avec cette remarque il pourrait faire allusion à sa mort.



La réconciliation ?  
 (Haroun 2011 : 1:20:47)

La prochaine prise montre encore père et fils en chemin dans le side-car. La musique du film commence et le side-car devient de plus en plus petit dans des cadrages lointains. Le plan général qui montre un très petit side-car fait penser au cadrage de *Daratt* quand Atim et Nassara traversent le désert. Dans les deux scènes, les protagonistes semblent aller au-devant de leur destin, la vie ou la mort. Le plan suivant montre le chemin vers le fleuve, dans un plus grand plan qui a quelque chose de magique. La musique et la lumière brillante sur le fleuve laissent déjà deviner que c'est un moment crucial dans l'histoire. Cela devient évident quand on voit Adam qui appelle son fils. Il ne réagit pas. Adam hisse son fils du side-car en pleurant, s'assoit au bord du fleuve, son fils mort allongé auprès de lui. Il laisse son fils nager dans le

fleuve et s'en va. « Ainsi la boucle est bouclée. Le film s'ouvrait sur une baignade ludique, il finit sur une baignade funèbre » (Mansouri 2010).

#### **2.4.6. Résultats de la recherche et interprétation**

En ce qui concerne les stratégies de vivre avec la culpabilité, on peut donc conclure que la pénitence se retrouve chez les deux personnages. Nassara mène une vie religieuse. Il va à la prière, donne l'aumône aux élèves de l'école coranique et fait le ramadan. Adam, lui se prive de nourriture et voudrait supporter cette situation jusqu'au retour de son fils. Il ne se tourne pas vers l'islam ou la foi. Cependant, dans un moment de désespoir, il va même jusqu'à proposer à Mohammed, le chef de quartier, de se sacrifier à la place de son fils. Ce geste rappelle l'histoire d'Abraham qu'on trouve dans le Coran ainsi que dans la Bible. Abraham était prêt à sacrifier son fils, Adam dans *Un homme qui crie* veut annuler ce sacrifice en se donnant lui-même. Haroun dit qu'il voulait

ramener ces récits mythologiques à une réalité beaucoup plus actuelle et concrète. Car en Afrique, de manière métaphorique, ceux que l'on considère comme des « pères » – les dirigeants politiques – n'hésitent pas à sacrifier leurs « enfants » – autrement dit, leur peuple (Haroun cité par Pyramide Films 2010).

Ainsi le film a aussi une dimension politique si on regarde l'histoire de la famille comme une métaphore de ce qui se passe dans certains pays en Afrique.

Pour Adam, ce n'est toutefois pas la seule réaction à sa faute. Il devient dépressif, désespéré, voire paralysé. Sa solitude devient visible dans ses rapports aux autres, il n'arrive pas à s'exprimer, à se confier à quelqu'un. En ce qui concerne Nassara, on peut aussi remarquer une solitude qu'il décrit même dans la scène où Atim le trouve ivre sur sa voiture en pleine nuit. Mais on ne sait pas si cette solitude est (seulement) liée à son délit.

Dans les deux films, les personnages en proie à la culpabilité se confessent, clairement dans l'un des films, indirectement dans le second. Dans *Daratt*, il s'agit des deux scènes où Nassara évoque le mal qu'il a fait dans sa vie. Adam quant à lui ne parle à personne jusqu'au jour où il comprend qu'il ne peut plus continuer de vivre ainsi. Il avoue sa faute à Djénéba en confiant clairement que c'était lui qui a livré Abdel à l'armée.

Les instances devant lesquelles Nassara se sent coupable sont certainement Dieu et sa propre conscience. Plus tard dans la scène finale quand il baisse le regard à la vue d'Oumar Abatcha,



on sent toutefois qu'il se sent aussi coupable devant la famille d'Atim. On pourrait dire que cela devient évident bien avant, par l'amour qu'il donne à Atim.

Adam se sent coupable surtout devant sa famille et aussi devant sa propre conscience.

Dans *Un homme qui crie*, contrairement à *Daratt*, les causes qui mènent à l'action irrémédiable d'Adam sont exposées. La pression du chef de quartier, son propre égoïsme et sa fierté sont à l'origine de l'action d'Adam. Barlet attribue la faute d'Adam plutôt aux circonstances :

Dans *Un homme qui crie*, Adam et Abdel sont les meilleurs copains du monde. Ils se complètent pour s'occuper de la piscine tant qu'ils ne sont pas mis en concurrence par la nouvelle patronne chinoise de l'hôtel. C'est lorsque l'arbitraire militaro-dictatorial incarné par le chef de quartier (Emil Abossolo Mbo) s'ajoute à celui de la mondialisation et de la rationalisation économique que tout bascule (Barlet 2010).

Mansouri parle d'un conflit d'autant plus complexe qu'un même événement signifie la perte pour l'un et le bénéfice pour l'autre. Ainsi la perte de son travail à la piscine assure le poste à son fils, la capture d'Abdel assure par contre le poste à Adam. Mansouri conclut : « Et comble de l'ironie, lorsqu'enfin il tente quelque chose pour ramener son fils vers lui, il le perd définitivement » (Mansouri 2010).

En ce qui concerne le tournant, les circonstances mènent Adam et Atim à partir et le trajet est crucial dans l'histoire des deux films. Il indique qu'on avance vers la fin du conflit. La fin est ouverte dans le sens où on ne sait pas si la réconciliation est possible, mais au moins dans *Daratt*, la scène finale et la renonciation à la vengeance donnent de l'espoir. *Un homme qui crie* qui se termine par la mort d'Abdel laisse aussi en suspens comment la famille va vivre avec cette réalité.

Selon Barlet il faut « mettre chacun devant ses responsabilités dans un monde qui se durcit » ce que montre *Un homme qui crie* (Barlet 2010). Haroun qui a donné un signal fort avec *Daratt* caractérise le film comme une utopie, puisque la réconciliation semble impossible au Tchad après cette guerre civile des dernières décennies. En même temps, il affirme que le film est aussi une proposition pour sortir de ce cercle vicieux et qu'il fallait le finir malgré les difficultés de tournage, justement pour tous ceux qui veulent croire en cette utopie (cf. Joris 2007 : 2:17-4:23).

### 3. Conclusion

Ce travail « Le cinéma de Mahamat-Saleh Haroun » présente deux films du réalisateur tchadien. C'est un metteur en scène exceptionnel et l'analyse des films *Daratt* et *Un homme qui crie* montre combien Haroun sait faire des films et comment il applique son style particulier à la réalisation de ses films. Cette manière de faire des films est l'art de raconter des histoires, comme Peter Sellars l'a décrit. C'est un cinéma lent et calme, émouvant et intense.

Ce mémoire expose des réflexions sur le cinéma en Afrique et particulièrement au Tchad. Pour donner le contexte, j'ai regardé la production, la distribution et le classement des films en Afrique surtout francophone depuis la colonisation du continent. On peut observer une grande diversité cinématographique en Afrique - du cinéma politique, didactique, réaliste, anti-impérialiste, ethnographique, historique jusqu'au cinéma populaire et divertissant - ce qui explique aussi le terme des cinémas africains. Pour traiter plus profondément ce thème, j'ai resitué dans ce travail le contexte du Tchad. L'histoire du pays est marquée par l'instabilité politique et la guerre, et le cinéma a jusqu'à maintenant été négligé par l'Etat. Cependant, la réouverture du cinéma « Le Normandie » à N'Djamena et le projet d'un centre de formation - ce à quoi le succès du film *Un homme qui crie* au festival de Cannes n'est pas étranger - sont une lueur d'espoir pour les cinéastes au Tchad. Le deuxième metteur en scène tchadien qui est connu sur la scène internationale, Issa Serge Coelo, assure la direction de « Le Normandie » et vit de nouveau au Tchad. Haroun qui a fait ses études à Paris et à Bordeaux a quitté le Tchad jeune, à à peine vingt ans, et y retourne souvent pour des projets cinématographiques, même si les conditions de tournage présentent toujours un grand défi pour toute l'équipe.

Les deux analyses globales donnent une vue générale sur les films. Le travail présente l'origine et les récompenses des films. Le chapitre « contenu et représentation » explique la signification du titre – lié à la sécheresse dans le film dans *Daratt* et inspiré de Césaire dans *Un homme qui crie* – le cadre et le contenu de l'histoire ainsi que la mise en scène de l'espace et du temps. Le temps et l'espace sont souvent combinés, par exemple dans les longs voyages que font les protagonistes dans les deux films. L'analyse démontre aussi des oppositions qu'on trouve dans les films comme les oppositions campagne vs. ville, hôtel de luxe vs. quartier populaire, étendue vs. étroitesse, privé vs. public.

Dans le chapitre « personnages et acteurs », tous les caractères importants sont introduits, avec les objets qui leur sont associés – que ce soit le pistolet, le pain, le side-car ou l'appareil photo. Par la suite, j'ai montré les rôles dans l'histoire des différents acteurs et les interactions entre les acteurs. On peut remarquer le thème de la relation père/fils dans les deux films. Dans le cas d'*Un homme qui crie*, c'est une filiation naturelle entre Adam et Abdel et dans *Daratt*, cette relation se développe entre Atim et le meurtrier de son père, Nassara. Les deux relations ne restent pas sans problèmes : l'équilibre entre Adam et son fils n'existe que tant que la situation ne change pas. Quand le poste d'Adam est compromis et que le chef de quartier le met sous pression pour contribuer aux efforts de guerre, il va jusqu'à donner son fils à l'armée. La relation de Nassara et Atim commence dans des conditions peu favorables, à savoir la mission d'Atim de venger l'acte de Nassara. Cependant, cette relation agressive se transforme au cours du récit. À part la communication verbale entre les acteurs, la communication non-verbale est frappante. Haroun travaille avec des gestes, des regards et un montage et un cadrage qui peuvent se passer de mots. En ce qui concerne le jeu avec le spectateur, Mikos explique qu'on peut même se mettre dans la peau de criminels. Il distingue la sympathie de l'empathie qui n'est pas liée à la morale, de sorte qu'en tant que spectateur on peut éprouver de l'empathie pour Atim et Adam.

Le chapitre « narration et dramaturgie » traite surtout les thèmes du suspense, du comique et de la menace. Bien qu'il y ait des situations de menace et de suspense comparables, on observe que le comique se distingue nettement dans les deux films. Dans *Daratt*, le comique souvent burlesque fait rire, alors que dans *Un homme qui crie*, le comique ne fait que renforcer le tragique de l'histoire.

Le côté esthétique est abordé dans le chapitre « esthétique et présentation ». Quant au cadrage, les plans rapprochés sont employés plus fréquemment dans *Daratt* afin de montrer les émotions, et moins fréquemment dans *Un homme qui crie* pour garder la distance. Haroun utilise une lumière et des couleurs douces, dans des tons pastel et le ton est d'un naturel rare. Le réalisateur renonce à une musique de film imposante et emploie plutôt dans ses films des sons naturels provenant directement de la nature, des gens, des voitures et de la radio.

On voit donc que l'idée de montrer des histoires de famille dans le contexte de la guerre civile au Tchad ainsi que le style particulier d'Haroun caractérisent ces films.

L'analyse détaillée a pour but d'explorer la représentation de la culpabilité dans les films. Pour cela, j'ai premièrement restreint le terme de la culpabilité à la culpabilité morale et j'ai montré les personnages coupables Nassara et Adam dans les films, sur lesquelles l'accent est

mis par la suite. La culpabilité de Nassara devient visible par l'acte de vengeance prévu par Atim et son grand-père et celle d'Adam se voit dans le film quand les soldats viennent chercher son fils. Les deux personnages vivent cette expérience très mal et essaient d'employer des stratégies afin de vivre avec ce fardeau. Ces stratégies sont la pénitence, le repli dans la solitude et la confession. Dans *Daratt*, c'est le comportement de Nassara qui fait dévier Atim de son plan et dans *Un homme qui crie*, c'est la situation explosive de fuite qui pousse Adam à réfléchir sur sa vie. Somme toute, le changement, dans les deux films, se fait symboliquement par un long voyage : à la rencontre de la famille d'Atim dans *Daratt* et la route pour ramener Abdel à la maison dans *Un homme qui crie*.

La question de savoir si la réconciliation est possible, et si elle est possible au Tchad de nos jours reste ouverte, mais le metteur en scène Mahamat-Saleh Haroun donne certainement des impulsions et fait réfléchir grâce à ses films. Même s'il dit que *Daratt* qui se termine plein d'espoir reste une utopie, les deux films transmettent de l'espoir et appellent chaque individu à la responsabilité.

#### 4. Bibliographie

##### Films de l'analyse :

Haroun, Mahamat-Saleh (régie) (2007) : *Daratt. Saison Sèche*. Long métrage. DVD, 91 min.

Haroun, Mahamat-Saleh (régie) (2011) : *Un homme qui crie*. Long métrage. DVD, 90 min.

##### Monographies :

Barlet, Olivier (2001) : *Les cinémas d'Afrique noire. Le regard en question*. Paris/Montréal : L'Harmattan

Césaire, Aimé (1971) : *Cahier d'un retour au pays natal*. Préface de André Breton. Paris : Présence Africaine

Dovey, Lindiwe (2009) : *African Film and Literature. Adapting Violence to the Screen*. New York : Columbia University Press

Eriksson, Hans/Hagströmer, Björn (2005) : *Chad – towards democratisation or petro-dictatorship ?* Uppsala : Nordiska Afrikainstitutet

Gatta, Gali Ngothé (1985) : *Tchad. Guerre civile et désagrégation de l'Etat*. Paris/Dakar : Présence Africaine

Genette, Gérard (2007) : *Discours du récit*. Paris : Seuil

Mikos, Lothar (2008) : *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz : UVK

Ngansop, Guy Jérémie (1986) : *Tchad. Vingt ans de crise*. Paris : Harmattan

Rosenstein, Johannes (2003) : *Die schwarze Leinwand. Afrikanisches Kino der Gegenwart*. Stuttgart: ibidem-Verlag

Shaka, Femi Okiremuete (2004) : *Modernity and the African cinema. A study in colonialist discourse, postcoloniality and modern African identities*. Trenton/Asmara : Africa World Press

Dossiers de presse :

Institut de Statistique de l'UNESCO (2012) : *La diversité linguistique des films de long métrage*. Bulletin d'Information de l'ISU, N°17/février 2012

Ministère de l'Environnement et des Ressources Halieutiques de la République du Tchad/Institut des Nations Unies pour la Formation et la Recherche (UNITAR) (2009) : *Profil National du Tchad sur la gestion des produits chimiques*. Troisième édition/septembre 2009

Pyramide Films (2006) : *Daratt. Saison sèche*. Paris : Pyramide Distribution

Pyramide Films (2010) : *Un homme qui crie*. Paris : Pyramide Distribution

Articles de recueils :

Andrade-Watkins, Claire (1996) : France's Bureau of Cinema – Financial and Technical Assistance 1961-1977. Operations and Implications for African Cinema. Dans Bakari, Imruh/Cham, Mbye (éd.) : *African experiences of cinema*. London : British Film Institute, 112-127

Cham, Mbye (2004) : Film and history in Africa. A critical survey of current trends and tendencies. Dans Pfaff, Françoise (éd.) : *Focus on African films*. Bloomington : Indiana University Press, 48-68

Chériaa, Tahar (1996) : African cinema and the headshrinkers. Looking back at a strategy for liberation. Dans Bakari, Imruh/Cham, Mbye (éd.) : *African experiences of cinema*. London : British Film Institute, 42-44

Ngangura, Mweze (1996) : African cinema – militancy or entertainment? Dans Bakari, Imruh/Cham, Mbye (éd.) : *African experiences of cinema*. London : British Film Institute, 60-64

Pfaff, Françoise (2004) : Introduction. Dans Pfaff, Françoise (éd.) : *Focus on African films*. Bloomington : Indiana University Press, 1-11

Shehu, Brendan (1995) : Cinema and Culture in Africa. Dans Fédération Panafricaine des Cinéastes (éd.) : *L'Afrique et le centenaire du cinéma*. Paris/Dakar : Présence Africaine, 97-104

Tomaselli, Keyan G. (1996) : 'African' Cinema. Theoretical perspectives on some unresolved questions. Dans Bakari, Imruh/Cham, Mbye (éd.) : *African experiences of cinema*. London : British Film Institute, 165-174

Ukadike, N. Frank (1995) : African Films. A retrospective and a vision for the future. Dans Fédération Panafricaine des Cinéastes (éd.) : *L'Afrique et le centenaire du cinéma*. Paris/Dakar : Présence Africaine, 47-68

#### Articles d'encyclopédies :

Djarangar, Djita Issa (s.l.n.d.a) : Lafaye. Dans *Petit lexique des particularités du français parlé au Tchad*. Première édition

Djarangar, Djita Issa (s.l.n.d.b) : Mouchoir de tête. Dans *Petit lexique des particularités du français parlé au Tchad*. Première édition

Frouard, Jean-Pierre (1996) : Syntaxe. Dans Passek, Jean-Loup (éd.) *Dictionnaire du cinéma*. L-Z. Paris : Larousse, 2090-2092

Ganslandt, Herbert R. (1995) : Norm (juristisch, sozialwissenschaftlich). Dans Mittelstraß, Jürgen (éd.) : *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Band 2: H-O. Unter ständ. Mitwirkung von Siegfried Blasche (et al.). Stuttgart/Weimar : Metzler, 1031-1032

Kambartel, Friedrich (1995) : Norm (handlungstheoretisch, moralphilosophisch). Dans Mittelstraß, Jürgen (éd.) : *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Band 2: H-O. Unter ständ. Mitwirkung von Siegfried Blasche (et al.). Stuttgart/Weimar : Metzler, 1030-1031

Schwemmer, Oswald (1995) : Schuld. Dans Mittelstraß, Jürgen (éd.) : *Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie*. Band 3: P-So. Unter ständ. Mitwirkung von Siegfried Blasche (et al.). Stuttgart/Weimar : Metzler, 735-736

von Soosten, Joachim (2005) : Schuld. Dans Auffarth, Christoph/Bernard, Jutta/Mohr, Hubert (éd.) (2005) : *Metzler Lexikon Religion. Gegenwart - Alltag - Medien*. Band 3: Paganismus – Zombie. Unter Mitarbeit von Agnes Imhof und Silvia Kurre. Stuttgart/Weimar : Metzler, 266-268

#### Articles de magazines :

Cahiers du cinéma (2006) : Le pain de la vengeance. Daratt (Saison sèche) de Mahamat-Saleh Haroun. Dans *Cahiers du cinéma*, N° 618/décembre 2006, 26-27

Malausa, Vincent (2006) : A N'Djamena, pendant l'orage. Dans *Cahiers du cinéma*, N° 613/juin 2006, 58

Malausa, Vincent (2008) : Tchad. Quand le réel abolit la fiction. Dans *Cahiers du cinéma*, N° 633/avril 2008, 71-72

Malausa, Vincent (2010a) : Le jour de l'ogre. Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun. Dans *Cahiers du cinéma*, N° 660/octobre 2010, 42-43



Malause, Vincent (2010b) : Un cinéaste tchadien. Entretien avec Mahamat-Saleh Haroun. Dans *Cahiers du cinéma*, N° 660/octobre 2010, 43-46

Malause, Vincent (2010c) : Manuel d'un tournage au Tchad. Dans *Cahiers du cinéma*, N° 660/octobre 2010, 44

de Rochebrune, Renaud (2010) : Tapis rouge pour l'Afrique. Dans *Jeune Afrique*, N° 2576/du 23 au 29 mai 2010, 14-16

#### Documents vidéo :

Dayez, Hugues (2011) : Entretien avec le réalisateur. Dans Haroun, Mahamat-Saleh : *Un homme qui crie*. Bonus. DVD, 19 min.

France 24 (2010) : *Mahamat Saleh Haroun nous parle du Tchad dans 'Un Homme Qui Crie'*. <http://www.france24.com/fr/20100929-unhommequicrie> [27.09.2012], 9 min.

Joris, Luc (2007) : Entretien avec Mahamat-Saleh Haroun. Dans Haroun, Mahamat-Saleh : *Daratt. Saison Sèche*. Bonus. DVD, 21 min.

Rotoubam, Emmanuel Mbaïdé (2011) : Derrière Un homme qui crie. Dans Haroun, Mahamat-Saleh : *Un homme qui crie*. Bonus. DVD, 11 min.

Verdier, Frank (2007) : Chroniques d'une saison sèche. Dans Haroun, Mahamat-Saleh : *Daratt. Saison Sèche*. Bonus. DVD, 28 min.

#### Sites Internet :

Académie cinéma (s.d.) : *Palmarès 1997 – 22ème cérémonie des César*. <http://www.academie-cinema.org/ceremonie/palmares.html?annee=1997#meilleur-court-metrage> [29.09.2012]

Africultures (s.d.) : *Issa Serge Coelo*.  
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=personne&no=3885> [29.09.2012]

Auswärtiges Amt (2012) : *Der Darfur-Konflikt*. [http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/RegionaleSchwerpunkte/Afrika/Sudan/Darfur\\_node.html](http://www.auswaertiges-amt.de/DE/Aussenpolitik/RegionaleSchwerpunkte/Afrika/Sudan/Darfur_node.html)  
[17.09.2012]

Barlet, Olivier (2010) : *Un homme qui crie de Mahamat-Saleh Haroun*.  
<http://www.africultures.com/php/index.php?nav=article&no=9479> [24.09.2012]

BBC (2008) : *Chad ex-leader sentenced to death*.  
<http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/7563881.stm> [07.09.2012]

Bolly, Moussa (2011) : *Djénéba Koné, Actrice de l'Opéra du Sahel « Bintou Wèrè » n'est plus. Une brillante étoile précocement éteinte*.  
[http://www.malijet.com/les\\_faits\\_divers\\_au\\_mali/lettres\\_ouvertes\\_mali/37352-djeneba\\_kone\\_actrice\\_de\\_l\\_opera.html](http://www.malijet.com/les_faits_divers_au_mali/lettres_ouvertes_mali/37352-djeneba_kone_actrice_de_l_opera.html) [24.09.2012]

Chicago Film Festival (2012) : *The 46th Chicago International Film Festival Award Winners Announced*.  
[http://www.chicagofilmfestival.com/news/display\\_news.php?article=the\\_46th\\_chicago\\_international\\_film\\_festival\\_award\\_winners\\_announced](http://www.chicagofilmfestival.com/news/display_news.php?article=the_46th_chicago_international_film_festival_award_winners_announced) [14.09.2012]

CIA (2011) : *Chad*. <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/cd.html>  
[04.10.2012]

Cinemas for Africa (2010) : *Le Normandie à N'Djamena*.  
<http://www.cinemasforafrica.com/le-normandie-a-ndjamena> [15.09.2012]

Djossou, Giovanni (2011) : *Nollywood. La réussite made in Nigeria*.  
<http://terangaweb.com/nollywood-la-reussite-made-in-nigeria> [27.09.2012]

FESPACO (s.d.) : *Participations et Palmarès*. [http://www.fespaco-bf.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=75&Itemid=67&lang=en](http://www.fespaco-bf.net/index.php?option=com_content&view=article&id=75&Itemid=67&lang=en)  
[05.09.2012]

Festival Cannes (s.d.a) : *Idrissa Ouedraogo*. <http://www.festival-cannes.com/fr/archives/artist/id/2165.html> [29.09.2012]

Festival Cannes (s.d.b) : *Mahamat-Saleh Haroun*. <http://www.festival-cannes.fr/fr/archives/artist/id/4323929.html> [14.09.2012]

Human Rights Watch (2012) : *Senegal. New Court to Try Chad Ex-Dictator in Senegal*.  
<http://www.hrw.org/news/2012/08/22/senegal-new-court-try-chad-ex-dictator-senegal>  
[07.09.2012]

Internet Movie Database (2012a) : *Bye Bye Africa*. <http://www.imdb.com/title/tt0209950>  
[29.09.2012]

Internet Movie Database (2012b) : *Internet Movie Database*. <http://www.imdb.com>  
[28.09.2012]

Lafitte, Priscille (2010) : « *Les artistes sont encore mal vus au Tchad* ». <http://www.france24.com/fr/20100524-cannes-cinema-tchad-haroun-issa-serge-coelo-normandie-ndjamena> [29.09.2012]

Lafitte, Priscille (2011) : *N'Djamena peut enfin voir « Un homme qui crie » sur grand écran*.  
<http://www.france24.com/fr/20110110-tchad-ndjamena-salle-cinema-homme-crie-normandie-Mahamat-Saleh-Haroun> [15.09.2012]

Leitner, Joachim (2011) : *Störrische Kinder, die nicht lächeln wollen*. [http://molekultur.at/ausgabe/mole05/mole05\\_stoerrische\\_kinder\\_die\\_nicht\\_laecheln\\_wollen\\_joachimleitner.php](http://molekultur.at/ausgabe/mole05/mole05_stoerrische_kinder_die_nicht_laecheln_wollen_joachimleitner.php) [22.09.2012]

Mansouri, Hassouna (2010) : *Un Homme qui crie de Mahamet-Saleh Haroun. Le droit de Penser tragique*. <http://www.africine.org/?menu=art&no=9489> [19.10.2012]

MH Films (s.d.) : *La Biographie de Med Hondo.*  
<http://www.medhondo.com/menubiographie.html> [28.09.2012]

New Crowned Hope (s.d.a) : *Daratt/Dry Season.*  
<http://www.newcrownedhope.org/index.php?id=eventdetail> [05.09.2012]

New Crowned Hope (s.d.b) : *Daratt/Dry Season. KünstlerIn Statement.*  
<http://www.newcrownedhope.org/index.php?id=statement> [03.10.2012]

Ö1 (2006) : *Großer Preis der Jury für „Daratt“. Mozart-Themen als Vorlage.*  
<http://oe1.orf.at/artikel/203384> [05.09.2012]

Unifrance (2012) : *Issa Serge Coelo.*  
<http://www.unifrance.org/annuaires/personne/321601/issa-serge-coelo> [29.09.2012]

Wiener Staatsoper (s.d.) : *La clemenza di Tito.* <http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/werke/premieren/repertoirelistedetail.php?eventid=942082&month=05&year=2012&mode=current> [05.09.2012]

World Gazetteer (2012) : *Tchad. Les villes les plus grandes avec des statistiques de la population.*  
<http://gazetteer.de/wg.php?x=1230858146&men=gcis&lng=fr&des=wg&srt=npan&col=abcd efghinoq&msz=1500&geo=-205> [06.09.2012]

43 Films ASBL (2010) : *Utilisez votre main droite pour manger, donner et recevoir.*  
<http://www.fastenseatbelts.eu/fr/continent/1/24/> [13.09.2012]

## Deutsche Zusammenfassung

Diese Arbeit untersucht zwei Filme des tschadischen Regisseurs Mahamat-Saleh Haroun. Internationale Aufmerksamkeit bekam er durch diverse Preise, insbesondere bei den Filmfestivals in Venedig („Bestes Erstlingswerk“ für *Bye-Bye Africa* 1999 und „Preis der Jury“ für *Daratt* 2006) und Cannes („Preis der Jury“ für *Un homme qui crie* 2010). Seine Filme, insbesondere die hier analysierten Filme *Daratt* und *Un homme qui crie*, zeichnen sich aus durch die Verbindung politischer und alltäglicher Realitäten im Tschad mit bewegenden Familiengeschichten. Die Art des Filmemachens entspringt laut Peter Sellars der Tradition des Geschichtenerzählens, das sehr einfach und doch sehr komplex ist. Harouns Kino ist ein ruhiges, langsames Kino, ein Kino, das zum Nachdenken anregt und den ZuseherInnen Zeit gibt, sich in die Figuren hineinzusetzen.

*Daratt* handelt von einem Waisenkind, Atim, das von seinem Großvater beauftragt wird, in die Hauptstadt zu fahren und den Mörder seines Vaters zu finden. In N'Djamena, der Hauptstadt des Tschad, angekommen, findet er den Mann namens Nassara. Doch statt dessen Tat zu rächen und seine tödliche Mission zu erfüllen, fängt Atim an, bei dem Bäcker Nassara zu arbeiten. Je länger er zögert, desto schwieriger erweist sich das Vorhaben des jungen Mannes. Der Bäcker Nassara hat ihn nämlich mittlerweile sehr lieb gewonnen und möchte ihn sogar adoptieren. Daraufhin bricht Atim auf, zurück zu seinem Großvater, und dort in der Wüste entscheidet sich alles.

*Un homme qui crie* erzählt die Geschichte eines Familienvaters, der seinen Sohn der Armee ausliefert. Vom Chef de quartier angesichts der politischen Lage unter Druck gesetzt, von seiner neuen Chefin am Arbeitsplatz versetzt, sieht er keinen anderen Ausweg als diesen. Sofort nachdem die Soldaten seinen Sohn abgeholt haben, bereut er jedoch die ergriffene Maßnahme und wird von Schuldgefühlen geplagt. Als er sich endlich auf den Weg macht, um seinen Sohn von der Militärbasis abzuholen, ist es schon zu spät.

Die beiden Filme drehen sich um die Vater-Sohn Beziehung, um Bürgerkrieg und dessen Auswirkungen, ohne den Krieg offensichtlich zu zeigen. Die Themen, die ich in dieser Arbeit besonders herausgearbeitet habe, sind die Motive Schuld und damit verbunden Rache und Vergebung, die ebenso eine zentrale Rolle in den Filmen spielen.

Der Aufbau der Arbeit lautet wie folgt: im Ganzen ist die Arbeit gegliedert in zwei große Teile, wobei man den ersten Teil als Kontext und den zweiten als Analyse bezeichnen kann.

Der erste Teil des Kontexts befasst sich mit dem Kino in Afrika, insbesondere im frankophonen Afrika. Es wird betont, dass „das afrikanische Kino“ nicht existiert und versucht die Diversität der afrikanischen Kinos, vor allem der frankophonen Länder, aufzuzeigen. Dabei gehe ich auf die Produktion und Distribution von Filmen ab der Kolonialzeit ein, ebenso auf einige Filme bzw. Klassifikationen von Filmen. Der zweite Teil des Kontexts geht näher auf den Tschad ein, auf seine Geschichte, die Situation des Kinos, der Cineasten, der Filmproduktion im Tschad und schließlich auf den Regisseur Mahamat-Saleh Haroun, um den sich diese Arbeit dreht.

Die Analyse ist wiederum in drei Teile geteilt: zwei Globalanalysen der beiden Filme *Daratt* und *Un homme qui crie* und eine gemeinsame Detailanalyse, wo die Frage der moralischen Schuld untersucht wird.

Die Globalanalysen wurden in Anlehnung an die Methode des Kommunikationstheoretikers Lothar Mikos verfasst, die er in seinem Werk *Film- und Fernsehanalyse* darlegt. Im Kapitel „Inhalt und Repräsentation“ geht es einerseits um die Erzählung, andererseits um die Darstellung von Raum und Zeit im Film. Die Verbindung von Raum und Zeit wird in beiden Filmen beispielsweise durch eine Reise dargestellt. Das Kapitel „Figuren und Akteure“ stellt die Filmfiguren vor und befasst sich außerdem mit deren Rollen und Interaktionen im Film. Das Kapitel „Narration und Dramaturgie“ behandelt Themen wie Komik, Bedrohung, Spannung und Suspense und deren Umsetzung in den Filmen. Das letzte Kapitel der Globalanalyse „Ästhetik und Gestaltung“ widmet sich Fragen der Filmgestaltung wie Licht, Farben und Ton im Film.

Die Detailanalyse geht im Folgenden näher auf die Unterfrage ein: Wie wird moralische Schuld in den Filmen *Daratt* und *Un homme qui crie* dargestellt? Die Hauptfrage der Arbeit fragt nach dem Besonderen in Harouns Kino und wird mit den beiden Globalanalysen beantwortet. Die Unterfrage behandelt hingegen einen Detailaspekt der beiden Filme.

Es lässt sich feststellen, dass die Hauptfiguren Nassara und Adam verschiedene Strategien anwenden, um mit ihrer Schuld umzugehen. In beiden Filmen lässt sich Buße, Einsamkeit und Rückzug sowie ein Bekenntnis finden. Nassara führt ein gottesfürchtiges Leben und tut alles, was ihm aufgrund seines Glaubens zur Buße wichtig erscheint: er gibt Almosen, besucht die Moschee und hält den Ramadan. Bei Adam hingegen ist die Buße nicht an die Religion gebunden. Da ihn sein schlechtes Gewissen plagt, möchte er bis zur Rückkehr seines Sohnes nichts essen. Bemerkenswert ist auch der Vorschlag des stellvertretenden Opfers gegenüber dem Chef de quartier. Neben der Buße gibt es den Rückzug in die Einsamkeit als Strategie der Schuldbewältigung. Die Einsamkeit Nassaras wird daran deutlich, dass er Atim bittet,

während des Ramadans bei ihm zu wohnen oder auch daran, dass er angibt von niemandem geliebt zu sein. Allerdings ist nicht klar, ob die Einsamkeit bei ihm ein gewollter Rückzug oder eine (ungewollte) Auswirkung seiner Schuld ist. Bei Adam hingegen ist die Einsamkeit und Verzweiflung ganz klar mit der empfundenen Schuld verbunden. Alleine im Zimmer oder im Schwimmbad macht sich Verzweiflung breit und die Einsamkeit wird vor allem in der Gegenwart anderer Personen sichtbar, denen er sich nicht mitteilen kann. Das Bekenntnis wird in *Daratt* nur indirekt ausgesprochen – in zwei verschiedenen Szenen erwähnt Nassara, dass er früher viel Schlechtes getan hat. In dem Film *Un homme qui crie* gibt es allerdings ein sehr klares Bekenntnis, das Adam gegenüber Djénéba, der Freundin seines Sohnes, ausspricht.

Die Schuld ist immer noch da und die Frage, ob die beschriebenen Hauptpersonen von ihrer Schuld befreit werden, bleibt bestehen. Haroun zeichnet jedoch ein hoffnungsvolles Bild in den beiden Filmen, in denen die ZuseherInnen Vergebung bzw. einen Ausbruch aus dem tödlichen Kreislauf sehen können und zum Nachdenken angeregt werden. Ebenso werden sie aufgefordert, selbst Verantwortung zu übernehmen, indem man sich als ZuschauerIn fragt, wie man in der gleichen Situation gehandelt hätte. Die wunderbaren Inszenierungen greifen somit Fragen auf, die nicht nur ein tschadisches Publikum bewegen.

# CURRICULUM VITAE

## DEBORA GEIßLER



### Persönliche Daten

---

Geburtsdatum: 15. Dezember 1987  
Geburtsort: Tulln, Niederösterreich  
Staatsangehörigkeit: deutsch  
Kontakt: debora\_geissler@yahoo.de

### Ausbildung

---

Juli 2012 Abschluss des DaF-Moduls  
Feb. - Juni 2010 Auslandssemester an der Université Paris 8 (Erasmus-Programm)  
Seit Okt. 2007 Studium an der Universität Wien:  
Diplomstudium Französisch (mit Zweitfach Spanisch)  
Bachelorstudium Kultur- und Sozialanthropologie  
DaF-Modul (Deutsch als Fremdsprache)  
Sept. 2004 Schulbesuch am Collège-Lycée Saint-Magloire in Dol-de-Bretagne, Frankreich  
1998-2006 Gymnasium Stockerau  
1994-1998 Volksschule Stockerau

### Arbeitserfahrung

---

Okt. 2010-März 2012 Nachhilfelehrerin bei der Schülerhilfe Wien (Deutsch, Englisch, Französisch)  
Aug. - Sept. 2009 Praktikum bei SIL Tschad  
Aug. 2008 Praktikum bei SIEMENS Wien  
Sept. 2006 - Aug. 2007 Lernhelferin im Rahmen eines Freiwilligen Sozialen Jahres (FSJ) bei SIL Tschad  
Juli 2005 Au-Pair Aufenthalt in Maine, USA  
Seit 2004 Private Nachhilfe (Englisch, Französisch)